ALESSANDRO · DELLA · SETA

ITALIA ANTICA

BERGAMO
ISTITVTO · ITALIANO
D'ARTI · GRAFICHE
EDITORE

COLLEZIONE

DI

MONOGRAFIE ILLUSTRATE

SERIE: STORIA DELLA CIVILTÀ

3.

ITALIA ANTICA

Collezione di Monografie illustrate

SERIE: STORIA DELLA CIVILTÀ

1. OMERO, di ENGELBERT DRERUP, con 223 illustrazioni e 2 tavole colorate . . . . L. 20.—
2. LA CIVILTÀ ELLENICA, di F. BAUMGARTEN – F. POLAND – R. WAGNER . . . . L. 50.—
3. ITALIA ANTICA, di ALESSANDRO DELLA SETA . L. 50.—

ALESSANDRO DELLA SETA

ITALIA ANTICA

DALLA CAVERNA PREISTORICA AL PALAZZO IMPERIALE

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE
1922

SOMMARIO

ITALIA ANTICA

INTRODUZIONE.

La trama di gioie e di dolori che l'anima degli antichi aveva tessuto intorno alle opere dell'industria e dell'arte non più trattiene noi tra le sue tenui fila. Nella viva luce del sole il nostro sguardo avvolge della sua carezza le scanalate colonne di un tempio senza che esso si rassereni o si attristi al pensiero che gli occhi di altri uomini si alzarono là verso il cielo nella letizia o nella sofferenza per ringraziare o per implorare. Nell'oscurità di un ipogeo la nostra mano fruga senza scrupoli il corredo dei defunti senza che nel nostro cuore abbia più risonanza l'eco del pianto di chi piamente lo dispose, di chi nutrì l'illusione che dovesse servire eterno. Lo schianto della disperazione, il tormento del desiderio sono svaniti nel nulla, come polvere dispersa è la carne di chi pianse e di chi gioì. E di un mondo di ombre noi spegniamo l'ultima ombra.

Ma monumenti e figure, armi e strumenti noi li dissociamo dallo spirito di coloro a cui appartennero per un istante o per un'età, istante anche questo nell'immensità del tempo, e li riassociamo invece sotto il segno più duraturo che essi portano in sè, per la forma.

E con questa associazione della forma, per cui vediamo come sorgano e come succedano, noi tentiamo di misurare il corso dei secoli e dei millennî. Ogni umile cosa è preziosa per ciò. L'arma di selce, il vaso di impasto, la fibula di bronzo, la grappa che legò blocco a blocco, il mattone di cui fu contesto il muro, mutando di materia e d'aspetto, accompagnano sommessamente lo scoccare delle ore della civiltà sul quadrante grandioso della storia, ma queste ore si chiamano paleolitico e neolitico, periodo del bronzo e periodo del ferro, Grecia e Roma.

Ricostruita la successione del tempo siamo in grado di valutare la potenza del lavoro umano, il suo moto accelerato, la sua ascensione. Tutto ciò che rimane di esso si coordina così come il prodotto di una forza misteriosa, che fu negata agli altri esseri animati e che fa dell'uomo un dio creatore in terra, come il prodotto della capacità progressiva della sua intelligenza che, attraverso la sua mano, opera incessantemente sul mondo e modificando dalla natura aggiunge alla natura.

Per vivere e per illudersi di vivere al di là dei confini della vita l'uomo ha dovuto agire sul mondo esteriore onde asservirlo. Asservirlo era mutarne la forma.

Constatata la debolezza della sua costituzione corporea rispetto alla natura e rispetto agli altri animali egli si creerà l'arma, lo strumento, la veste: dall'aguzzo bastone giungerà alla spada di ferro, dalla ciotola scavata nel legno al vaso di argilla, dalla pelle felina all'indumento tessuto.

Non più pago della grotta naturale per riparo egli si costruirà l'abitazione e dalla capanna di fango e di frasche giungerà al palazzo lussuoso; innalzerà anche la casa

per gli dèi, creerà il tempio. Pauroso del suo isolamento egli si associerà ad altre famiglie, e dal villaggio sparso la comunanza della vita si amplierà nella città.

Per rappresentare gli dèi e i defunti, per assicurare protezione a sè, ai suoi, alle sue greggi ricorrerà all'arte figurata, riprodurrà uomini ed animali e dai fantocci di terra e dagli scarabocchi incisi sull'osso assurgerà alla statua, al rilievo, al dipinto monumentale.

Non potendo più sovraccaricare la memoria del patrimonio di ricordi accumulatosi nei secoli per opera dei suoi avi e volendo tramandare ai discendenti la preghiera o il racconto egli inventerà un mezzo disegnativo per fissare la parola e, semplificando e riducendo, dalla notazione ideografica giungerà alla scrittura fonetica.

Un giorno infine, nei rapporti commerciali con gli altri uomini allo scambio difficile dei prodotti in natura sostituirà la valuta comparativa del metallo, al metallo darà forma e lo suggellerà con l'impronta, creerà la moneta.

E così a volta a volta, sulla via dell'industria o sulla via dell'arte, topografia e architettura, scultura e pittura, epigrafia e numismatica, registrano vigili queste conquiste dello spirito umano. Ma esse distinguono secondo tecniche ciò che è unitario nel fine. La somma di tutto questo lavoro dell'uomo mira ad un dominio sulla natura per il soddisfacimento dei suoi bisogni. Soltanto, dalle armi e dagli strumenti, atti a vincere nei bisogni materiali della vita, con millenario lavoro, l'uomo ascese alle creazioni pure dell'arte, necessità ideale dello spirito.

Ma in nessuna terra del mondo ha asceso più che in Italia. Non vi furono mai qui nè interruzioni nè soste. Il genio inesauribile delle stirpi ritrovò sempre se stesso in un nuovo slancio quando intorno erano incapaci di progredire o si arrestavano o decadevano tutte le altre civiltà.

Digradando dalle vette ghiacciate delle Alpi verso le spiaggie solatie lambite dal mare, l'Italia, nell'architettura ciclopica del mondo, sembra lanciata nel centro del Mediterraneo come il ponte grandioso di tre continenti. A settentrione, al di là della sua muraglia montuosa, nelle estese terre di Gallia e di Germania, la civiltà si attardava in forme preistoriche. A mezzogiorno la civiltà egiziana senilmente si era rimbambolata nella sua frenesia religiosa, nella sua orgia di arte magica e moriva senza che una stilla del suo sangue fecondasse le civiltà posteriori. Ad oriente la civiltà semitica dell'Eufrate e del Tigri era stata impedita di affacciarsi stabilmente al Mediterraneo dalla preponderanza egiziana ed ancor più dall'intransigenza del suo ramo più rigido, dagli Ebrei di Palestina, che consideravano idolatria il suo politeismo e la sua arte e vi opponevano l'insuperabile baluardo della loro anima. Solo accanto a sè, distesa anch'essa attraverso il Mediterraneo, ma troppo eccentrica verso l'oriente, l'Italia aveva un'altra regione che poteva contenderle il primato e fu la Grecia. E in Grecia la civiltà fu grande nel periodo cretese-miceneo, grandissima nel periodo classico, ma questa civiltà, non sorretta da una forza politica pari al valore del suo contenuto, si esaurì e fu asservita alla potenza del dominatore romano.

L'Italia fu invece la terra delle rinnovate vite. Tutti ad essa accorsero e nessuno ne ripartì. Già nel periodo preistorico separati dalla dura coltre stalagmitica dormivano l'uno sotto l'altro in una grotta dei Balzi Rossi in Liguria il piccolo negroide della razza Grimaldi e il gigante ossuto della razza Cro Magnon.

E così fu sempre. Più volte i barbari del nord superarono la candida corona

delle Alpi, i semiti del sud forzarono la cintura azzurra del mare. Qui conquistarono e qui saccheggiarono, qui mercatarono e qui truffarono. Dalle Alpi o dal mare giunse l' Etrusco e nel cuore d' Italia creò una sua civiltà di superstizioni e di lusso. Approdò ultimo il Greco, che l'aridità della sua terra nativa spinse a cercare una nuova e feconda patria, una più grande Grecia. E come il barbaro, come il semita, come l'etrusco il colono greco, più immemore di Ulisse, non desiderò mai più di tornare a vedere sollevarsi il fumo dal focolare della sua casa paterna.

Fu infatti l' ineluttabile sorte. Vendicando la violenza a lei fatta la terra d' Italia li assorbì. Conservarono i loro capelli crespi o le loro chiome bionde ma tutti divennero Italia, l' anima fu una. Fu una sotto il dominio di Roma. L'angusta capanna del pastore latino divenne vastità di palazzo imperiale e nella vastità fu raccolta non la sola Italia ma il mondo.

Certo il segreto di Roma è celato nella misteriosa anima del suo popolo, ma se il raziocinio vuol venire in soccorso per ispiegare la grandezza romana, vede che solo qui nel centro dell'Italia, solo in Italia nel centro del Mediterraneo doveva sorgere la potenza a cui egualmente affluisse la vita, da cui una più ricca vita defluisse, solo qui poteva essere il cuore del mondo. Un altro impero era già sorto nel Mediterraneo, quello di Alessandro, ma, gravitando solo verso oriente, non aveva potuto essere sorretto dal suo fulcro, era precipitato, si era frantumato. E quando l' impero romano spezzò anch'esso il suo equilibrio e volgendosi « contra il corso del cielo » si trasferì a Bisanzio, e più tardi tentò di porre rimedio alla sua debolezza con la separazione d'oriente e d'occidente, il gran cuore dell'impero delle armi e delle leggi affievolì i suoi battiti, preannunciò la sua morte. Gli ridette invece palpiti possenti una nuova parola umana, una parola di fede più forte dell'arma e della legge, il Cristianesimo. Nato dall'anima semitica in oriente esso toccò, sì, la Grecia e ne trasse la lettera di cui paludò lo spirito, ma se volle essere forza universale per irradiarsi nel mondo dovette assidersi nel mezzo del Mediterraneo, nel mezzo d'Italia, in Roma. E non vi furono nei secoli assalti di dottrinarî che potessero far crollare la ferma torre. Con nostalgia, che era affannosa ricerca della propria forza, il simbolo imperiale tentò alla sua volta di trarre da Roma l'assenso del suo diritto o con l'accordo o con le armi, e secoli interi della storia d'Europa e d'Italia sono pieni di questa lotta materiale e spirituale con cui esso cercò di tornare nel luogo donde prima era uscito.

Tale il destino d' Italia, tale il destino di Roma nella storia della civiltà antica. Più che altrove l'orgoglio qui si appaga vedendo come il tenace lavoro dell' uomo possa giungere a creare un impero. Perchè nell'arte di Roma con altre forme, con le forme figurate, continua la volontà di dominio che v'era già nel progenitore lontano, intento pazientemente a preparare la sua arma di selce. L'arte di Roma, messa a confronto del levigato estetismo greco, apparve povera e rude a chi considerò che l'arte, anche morta la Grecia, dovesse rimanere virtuoso esercizio a freddo intorno alla bellezza delle forme umane, alla simmetria delle linee architettoniche. Apparrà invece sicuro strumento di dominio nei suoi tratti vigorosi ed incisivi, nella saldezza delle sue moli a chi, dopo essere disceso giù per i millennî, attraverso le età preistoriche, i periodi di influenza orientale e greca, la civiltà etrusca, ed aver colto il lento travaglio con cui l'anima italica, accettando od eliminando, ha foggiato se stessa, la vedrà come il superbo coronamento di tutta la civiltà d' Italia.

ETÀ PALEOLITICA.

È il pleistocene, è l'alba del periodo quaternario, si inizia l'età paleolitica. Nel sottilissimo manto della terra che dal paleozoico racchiude così misterioso e fantastico nascere e morire di vita organica l'uomo è l'ultimo a sorgere, e prima di imbatterci negli avanzi del suo corpo ci assicura della sua esistenza il prodotto del suo lavoro, l'arma di selce.

Tutte le discipline che indagano fatti e leggi dell'universo dànno allo studioso che abbia attitudine a meditare e a guardare al di là del semplice fenomeno un terribile senso di isolamento in mezzo alla natura. Egli sente che tutto questo mondo si muove e si trasforma al di fuori della volontà umana. La contemplazione della volta celeste, lo studio della stratificazione geologica, la constatazione fornita dalla paleontologia che mostruosa e lussureggiante erano fauna e flora prima che si affacciasse alla vita il piccolo e debole uomo dànno all'indagatore la coscienza della nullità umana. Quando invece vede apparire la prima ascia di pietra, quando scorge in essa il primo segno dell'impronta che l'uomo ha stampato sulla natura creando qualche cosa che fino ad allora non esisteva, ha per la prima volta un senso di orgoglio perchè si accorge che cozzando contro la dura vita ha scoccato la scintilla del genio umano. È il fuoco di Prometeo rapito al cielo.

PERIODO DELL' ASCIA IMPUGNATA

Difatti, affiorante da rivangate zolle o rotolata in detriti alluvionali, quest' ascia di selce ci testimonia che sotto il cranio del primo uomo si è compiuto un atto di raziocinio e che questo, propagandosi come forza di volontà al pollice opponente della sua mano, si è trasformato in lavoro.

Ma certo già prima, anche se non si vuol riconoscere la sua esistenza fino dal periodo terziario, l'attività dell'uomo doveva essersi rivolta con molteplici sforzi al dominio della natura. Forse sapeva già svuotare la ciotola di legno e combinare il riparo di frasche, ma tutto ciò che era disfattibile materia organica è stato distrutto dal regime torrenziale delle acque celesti e terrestri nell'avvicendamento dei fenomeni glaciali. Probabilmente al medesimo regime si deve su qualche ciottolo l'apparenza di un lavoro di adattamento che ha fatto pensare ad uno strumento ancora più primitivo, all'eolite.

Sicura testimonianza rimane dunque solo questa rozza arma a forma di grossa mandorla (fig. 1), data da un nucleo di selce, al cui ritocco delle facce e degli orli scorgiamo pazientemente intento l'uomo primitivo. Ma egli crea per distruggere, e la rivediamo minacciosa nel suo pugno contro la fiera a cui tende agguato per procurarsi il cibo o sulla cervice del suo simile che gli insidia il pasto e la femmina.

Forse ancor prima che con l'arma da lui stesso foggiata l'uomo, secondo l'immagine della poesia latina che sentì la realtà della vita anche sotto la favola dell'originaria età dell'oro, si era azzuffato, muto e turpe gregge, per la ghianda e per il giaciglio con le unghie e con i denti, con le pietre e con i rami.

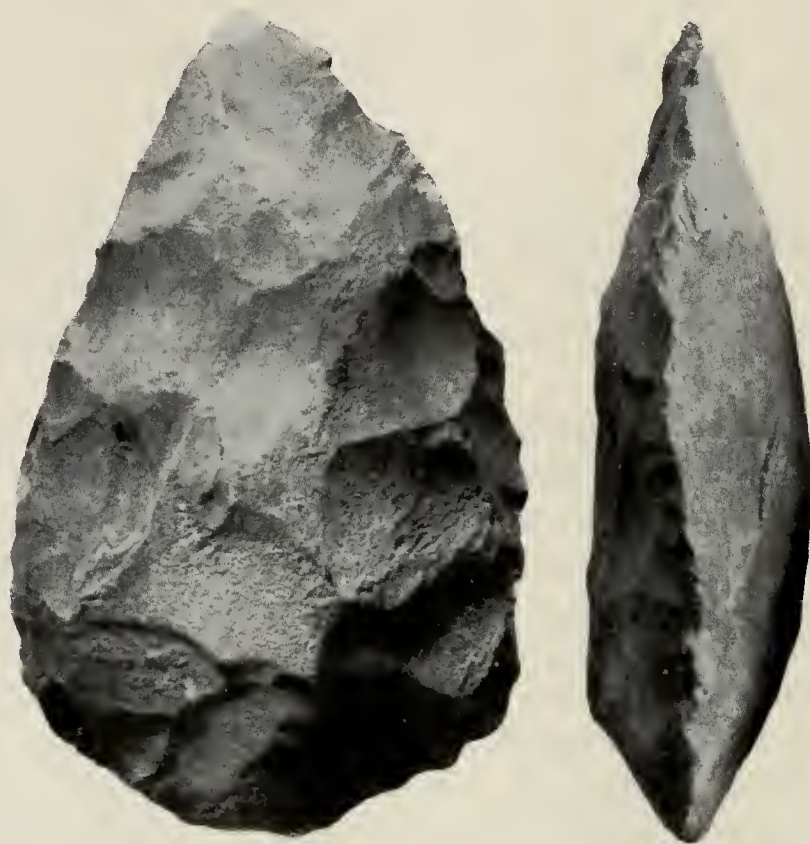



Fig. 1 — Ascia di età paleolitica — MAIELLA.

E quest'arma da percossa, la cui potenza sta nei muscoli del braccio che la cala, sì che spesso assume proporzioni notevoli e sembra fosse adoperata nel pugno, senza immanicatura, appare, testimonianza di una vita di lotta e di caccia, in molte regioni d'Italia, nel Veneto, nell'Emilia, nella Romagna, nell'Umbria, negli Abruzzi, nel Molise, nelle Puglie, nella Basilicata. Se essa, tolti sporadici esemplari, ancora non è stata ritrovata in altre regioni, nella Liguria, nella Corsica, nella Sardegna, nella Sicilia, cioè in generale, fuori che nell'isola di Capri, lungo tutto il versante occidentale d'Italia, più che ad una diversa distribuzione di popolazione di cui la particolare forma di civiltà sarebbe legata a quest'arma, si dovrà alle difficili condizioni naturali che solo raramente ne hanno permesso la conservazione. Difatti essa si trova anche fuori d'Italia in gran parte dell'Europa, in Africa, in Asia. Uno strumento simile v'è perfino nell'America. Non può quindi essere esponente di una caratteristica etnica: segna soltanto l'universalità del bisogno che ne propaga l'uso per contatto, contatto di guerra

o di scambî. L'uomo che non l'aveva l'avrà tolta al nemico sopraffacendolo in un agguato od avrà appreso dal vicino la sua difficile lavorazione. E così l'arma, la difesa e l'offesa della convivenza umana, ha percorso il mondo.

Accanto al documento che attesta la ferocia dell'uomo nulla ancora che dica la sua pietà: nessun segno di una credenza in forze superiori, nessun culto dei morti. Certo quest'aurora della sua anima andò perduta perchè affidata solo al gesto o alla parola. Rientrato nel nulla è il movimento della sua danza mimetica, con cui ebbe nel proprio corpo il primo strumento di un'espressione spirituale, con cui cercò di ingraziarsi i terribili esseri che animano il mondo, con cui appagò occhio ed orecchio nella prima sensazione estetica di un ritmo. Caduto nell'oblio è il suo canto, esaltazione della caccia fortunata o nenia d'amore, terrore dinanzi alla tempesta o contemplazione del cielo stellato.

PERIODO DELLA CUSPIDE VIBRATA

Il bello e il buono con cui l'anima dell'uomo si è per la prima volta aperta sul mondo è stato adunque travolto. Null'altro più rimane che la testimonianza della sua forza e della sua ferocia. Ed esse progrediscono. Alla massa pesante e contundente dell'ascia si sostituisce la scheggia che penetra e lacera. Alla selce piromaca è perciò molte volte preferita la netta scaglia della quarzite. L'astuzia belluina dell'uomo ha già afferrato il principio che regolerà per sempre la micidialità dell'arma: questa è tanto più perfida quanto più aumenta di velocità sul peso, di penetrazione sulla pressione. L'uomo vibra ora la cuspide di lancia, leggiera, acuta, tagliente (fig. 2).

Ed oltre alla cuspide di lancia l'uomo lavora la lama, il raschiatoio, il punteruolo (fig. 3), accresce il suo armamentario. Forse con essi scuoia e prepara le pelli di cui coprirsi, appunta e assottiglia le ossa per farne altri strumenti (fig. 4). E delle ossa aguzzate ed affinate si serve a vicenda per avvivare i tagli delle armi di pietra.

Ancora una volta l'universalità del bisogno diffonde per le terre più lontane d'Europa oltre che per varie regioni d'Italia questi varî tipi di armi e di strumenti, cosicchè non appaiono patrimonio di una sola razza. Il fatto che essi si trovano nella Liguria, nel Lazio, nella Sicilia, in terreni cioè dove finora sembra mancare l'ascia da percossa, non è prova sicura di una loro differente distribuzione geografica e quindi di un'appartenenza a razza diversa. Anzi in alcuni luoghi (Imolese, valle teramana della Vibrata, Gargano) i due tipi di armi appaiono in strati sovrapposti senza che nulla additi il sopravvenire di una nuova popolazione, mentre con due razze diverse, quella Grimaldi e quella di Cro Magnon, si trovano associate le medesime armi e i medesimi strumenti tratti da schegge nelle grotte liguri dei Balzi Rossi.

Casa e sepolcro queste grotte dànno in Italia la prima certezza di una convivenza umana. Sottratte per emersione al frugante ed instancabile risucchio delle onde e alla sedimentazione marina, l'uomo vi cerca ricovero, ne fuga la paurosa oscurità con la vasta fiamma vivace, vi consuma gli animali uccisi in caccia, vi abbandona le sue armi. Avanzi del cibo e residui umani, cenere e terra si impastano in una sozza mescolanza: è questo il primo focolare umano. Divoratore insaziabile l'uomo ha mangiato di ogni animale. Le ossa dell'elefante, del rinoceronte, dell'ippopotamo attestano una temperatura umida e calda. Sparisce una famiglia umana, ma prima che un'altra accenda il suo sul focolare spento, e, mutati clima e fauna, lasci tra gli avanzi dei

Fig. 2 — Cuspidi di età paleolitica — BALZI ROSSI.

Fig. 3 — Punteruolo, coltello, raschiatoio di età paleolitica — BALZI ROSSI.

Fig. 4 — Istrumenti d'osso di età paleolitica — BALZI ROSSI.

Fig. 5 — Ornamenti in denti di cervidi e vertebre di salmone di età paleolitica — BALZI ROSSI.

suoi pasti le ossa del cervo, del bisonte, del cavallo, della capra, della scrofa, la grotta torna, nell'intervallo, per tempi incalcolabili alla solitudine sterile dell'infiltrazione fangosa e delle formazioni stalagmitiche, o diviene tana di belve, risuona dei ruggiti del leone delle caverne, si insozza di coproliti di jene. Nella solitudine di queste grotte a goccia a goccia sono precipitati dei millennî, eppure l'uomo era rimasto fermo alla sua arma di pietra. Sono enormi pause nella sua attività. Sembra che la civiltà umana, così affannosa e travolgente oggidì, si desti con lentissimo moto.

Ma per la prima volta qui noi vediamo che la pietà dei congiunti raccoglie i morti presso il focolare dei vivi, compone insieme il figlio alla madre, il fratello al

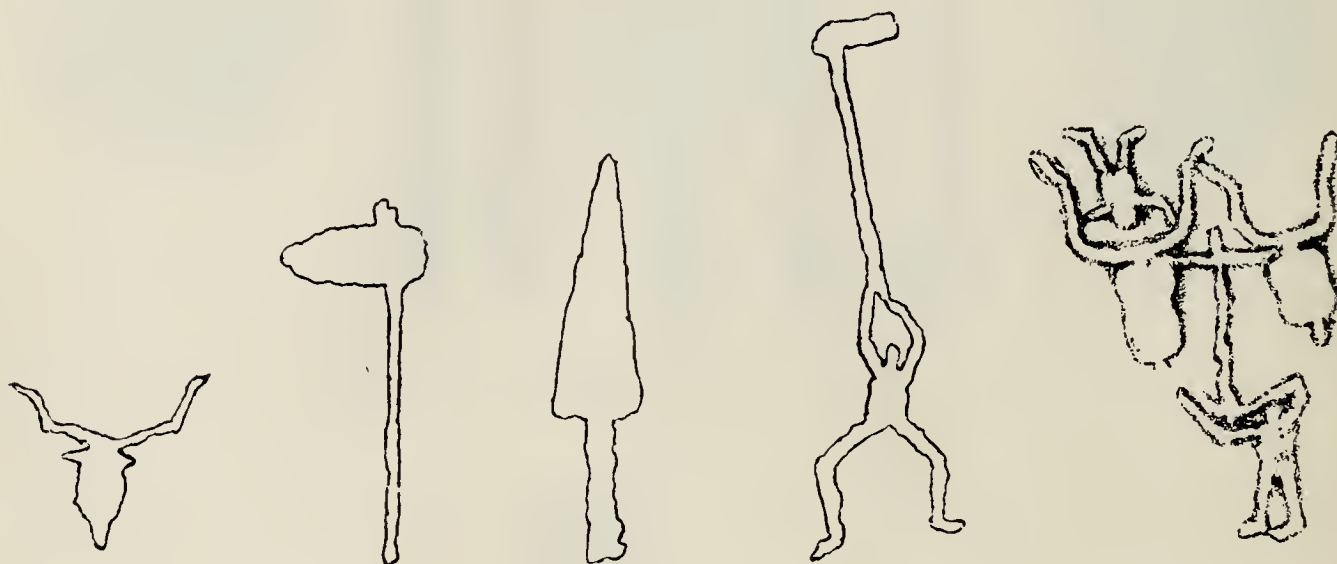



Fig. 6 — Incisioni rupestri — COLLE DI TENDA

fratello. Abbiamo la testimonianza della fede ultramondana. Afferrato nelle morse inesorabili delle sofferenze fisiche e spirituali l'uomo si sarà angosciosamente domandato se la sua esistenza dovesse sempre essere dolore. Nello smarrimento trepido della gioia, breve in terra, deve essersi creato la speranza sorridente che essa altrove non avesse termine. Dinanzi al corpo inerte della persona cara deve essersi ribellato all'idea che ogni comunanza di vita con essa fosse troncata dall'esalare dell'ultimo respiro. Apprendendo la morte del nemico più forte, di colui da cui aveva avuto ogni persecuzione, il suo spirito già anelante alla giustizia deve essersi ribellato all'idea che l'insensibilità fisica dell'avversario lo sottraesse per sempre al giusto castigo. E così per diverse vie, dolore e gioia, amore ed odio, cioè i primi incoercibili moti della sua anima, ma soprattutto quell'attaccamento istintivo alla vita, che doveva già celare in ogni fibra del suo essere, quel tenace amore della propria persona per cui la mente si smarrisce dinanzi al pensiero che il mondo possa continuare ad esistere quando essa non esiste più, debbono aver portato l'uomo sino dalle origini ad estendere i confini della vita oltre i termini della vita stessa, a pensare che essa potesse essere assicurata magicamente con un rito.

Ecco quindi che con pietre fitte isola nel terreno il letto del defunto, cospargendovi l'oligisto lo ammanta di un sudario rossigno. Immagina nell'oltretomba bisogni

materiali pari a quelli terreni e depone presso il cadavere i molluschi per il suo nutrimento. Sotto il capo e a portata di mano gli lascia le sue armi e i suoi utensili: forse anche al di là bisogna combattere e lavorare. Non lo spoglia dei suoi ornamenti di conchiglie, di vertebre di salmone, di denti di cervo (fig. 5): infilati a corona, a collana, a braccialetto o tintinnanti dagli indumenti di pelle sono questi la prima affermazione di un senso estetico.

Ma solo ad essa si riduce la manifestazione artistica dell'Italia nell'età paleolitica. Mentre in Francia l'ultimo periodo di questa età, caratterizzato dal clima freddo e secco e dall'esistenza del renne, dispiega una meravigliosa arte con le figure di animali dipinti sulle pareti delle grotte (Pirenei) o incise e scolpite nell'avorio e nell'osso, in Italia il paleolitico si chiude senza che l'uomo abbia ancora intuito la forza magica che è celata nella figura e con la quale può illudersi di domare gli animali da cui deve trarre il cibo ancor meglio che con le sue armi.

Erratamente infatti si metterebbero a confronto le pitture delle grotte dei Pirenei con le incisioni rupestri delle vallate presso il colle di Tenda (fig. 6). Per quanto le migliaia e migliaia di queste figure, incise su pareti di roccia schistosa al disopra dei 2.000 metri e sepolte per buona parte dell'anno sotto la neve, celino in sè del misterioso, tra esse, per la maggior parte teste di animali cornuti, vi sono anche armi e strumenti (lance e coltelli, asce e martelli) che le riportano al periodo del bronzo e del ferro. La rappresentazione di buoi aggiogati ad un aratro indica ad ogni modo che siamo lontani dai popoli cacciatori dell'età paleolitica. E lo stile ne è così differente che non si possono neanche considerare queste incisioni una tarda derivazione dell'arte del periodo del renne.

Una sola, sporadica opera d'arte figurata, proveniente anch'essa dalla Liguria, rimarrebbe con certezza per questa età ed è la statuetta femminile nuda di Mentone (fig. 7). Ma, anche superato qualsiasi scrupolo sulla sua autenticità e riconosciuto nello sviluppo negroide delle parti grasse come essa bene si accordi con quella razza Grimaldi che dormiva nello strato più antico della grotta dei Fanciulli ai Balzi Rossi, non si può vincere ogni dubbio che sia un oggetto importato. Non è sicuro quindi che rappresenti il primo prodotto dell'arte d'Italia.

Fig. 7 — Statuetta femminile — MENTONE.

ETÀ NEOLITICA.

CON generale mutamento alla vecchia civiltà della pietra scheggiata si sovrappone la nuova della pietra levigata, la neolitica, ed essa è diffusa per tutta l'Italia. Siamo fuori del pleistocene, entriamo nell'odierno periodo postglaciale, nell'olocene. La fauna, con l'estinzione di alcune specie, con l'emigrazione di altre in latitudine ed in altitudine, ha trovato il suo presente assestamento. Sparite le grandi belve contro cui doveva essere stato sempre difficile lottare, l'uomo sembra circondato da miti mandre di cervidi, di bovini, di ovini, contro le quali può esercitare più agevolmente la sua famelica rapina.

Il clima ha più favorevoli condizioni per l'esistenza dell'uomo, l'uomo con intelletto più consapevole estende il proprio dominio sulla natura. Rimane cacciatore ma si fa anche pastore, fissa la proprietà nel tempo, assicura la successione. Forse è già anche agricoltore se la sua pietra da macina trita semi coltivati oltrechè semi raccolti. Alza allora la siepe contro il vicino e spartisce la terra: fissa la proprietà nello spazio. E la proprietà difende allargando il legame della convivenza dalla famiglia e dalla torma alla tribù. Sacrifica cioè la sua sconfinata libertà selvaggia perchè altri gli riconosca il suo diritto, fa il primo passo sulla via del consorzio civile che è non conquista della libertà, come credono gli inebriati della parola, ma progressiva rinuncia che l'uomo fa ad essa per salvaguardia del piccolo bene messo insieme per sè e per i suoi.

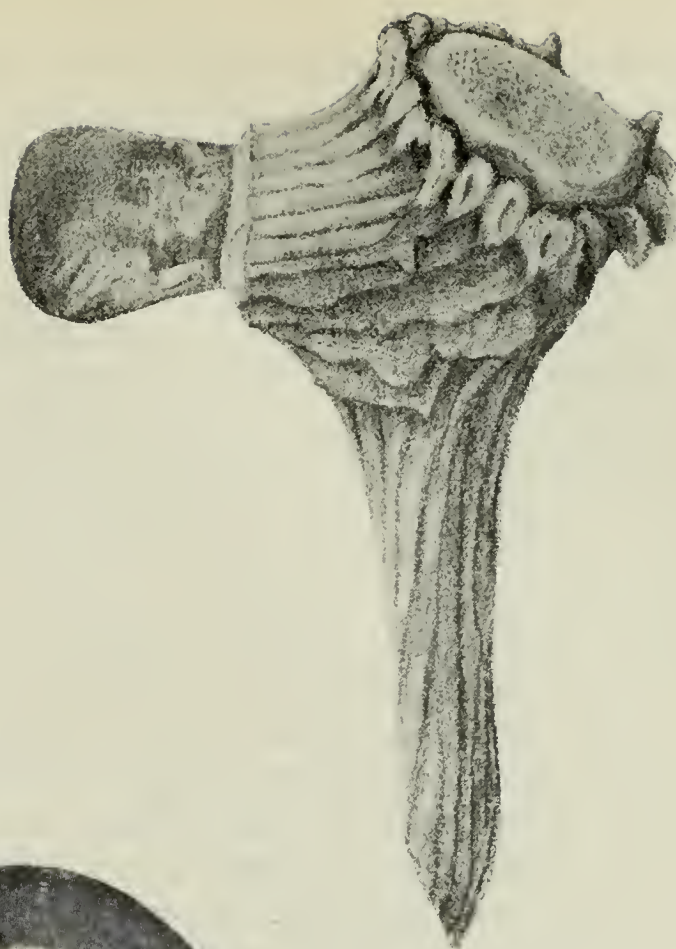
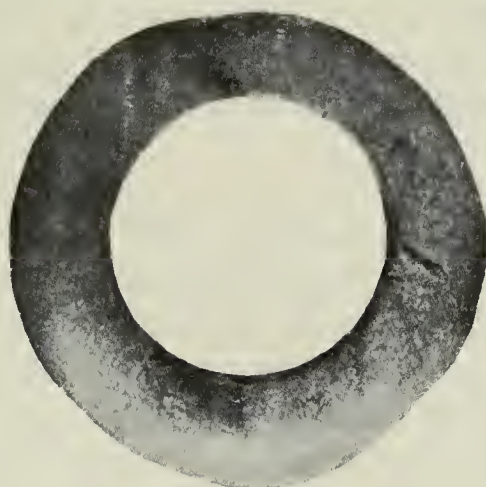
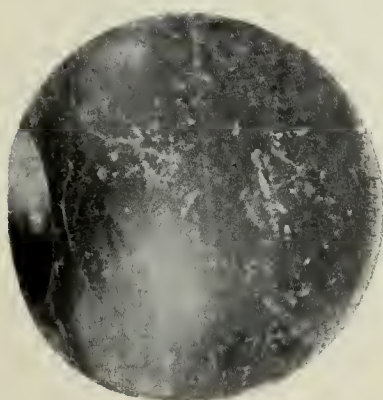
Avvolti in pelli feline si immaginano gli uomini del paleolitico, forse sapevano già annodare e intrecciare fili, ma soltanto nell'età nuova si sviluppa l'arte tessile e sorge la veste. Della sua foggia, dei suoi colori, dei suoi ornati più nulla rimane e pure molto dell' istintivo compiacimento personale, non soltanto femminile, doveva già da allora esserle affidato. Cominciò certo in forme semplici e modeste quella stabilità del costume, come distintivo della tribù o del popolo, contro cui non esercitava forse che assai blandamente la sua insidia allettatrice la nemica del costume, la moda.

ARMI SCHEGGIATE E LEVIGATE

Si accresce la facile lavorazione dell'osso; se ne fanno frecce, pugnali, spatole, aghi (fig. 8). Ma rimane il predominio alle armi di pietra. La scheggiatura è ancora in uso ma si esercita con abilità minuziosa, cosicchè delle armi scheggiate si può aumentare la leggerezza e la penetrabilità. Per questo in mezzo alla selce piromaca e alla quarzite fa la sua

Fig. 8 — A. B. C. Cuspide, spatola, scalpello in osso di età neolitica — VALLE DELLA VIBRATA.
D. Punteruolo in osso immanicato — CAVERNA DELLA POLLERA.

Fig. 9 — Coltello, cuspide e frecce d'età neolitica — VALLE DELLA VIBRATA.

A

B

C

D

E

Fig. 10 — Asce, anello, mazza e martello d'età neolitica.
A. E. valle della vibrata - B. caverna della pollera - C. alba - D. materano.

apparizione l'ossidiana, tagliente come il vetro. Accanto al coltello, alla cuspide di lancia così sottile e allungata che sembra pugnale, sorge e si moltiplica, particolarmente verso la fine del neolitico, la frecciolina dalla punta e dai bordi acuti come il metallo (fig. 9). Insidiosa fende velocemente l'aria, presuppone non più la massiccia lotta corpo a corpo ma il destro combattimento di lontano.

Ma per l'arma appare e si diffonde largamente la tecnica della levigazione, più paziente e più lunga di quella della scheggiatura (fig. 10). Così infatti la grossa ascia da percossa non è più in selce scheggiata, facilmente frantumabile, che obbligava ad un continuo rinnovamento per ritocco dei suoi bordi, ma è in dura pietra verde, serpentino, nefrite, diorite, giadeite, il cui taglio sottile meglio si affonda per la sfuggenza delle facce levigate. È sicuro che ormai essa viene immanicata in corna di cervo oppure in osso o in legno. Se l'ascia percuotendo spacca, un'altra arma percuotendo sfracella; è da principio la mazza sferica, è in appresso il martello piriforme. Secondo alcuni anch'esso arma da percossa, infilato in un bastone, reso formidabile dalla penetrabilità del suo bordo sottile, semplice ornamento secondo altri è l'anello in pietra verde. Asce, mazze ed anelli si hanno anche là dove non esistono giacimenti di pietre verdi; quindi pur senza voler negare che l'apparizione della civiltà neolitica si accompagni in alcune regioni a spostamenti di tribù o a vera e propria discesa di nuovi popoli, è certo che la diffusione così ampia dell'arma più progredita si deve al contatto. Lo stesso può valere delle armi scheggiate di tecnica più raffinata e verso la fine di quest'età e nel periodo seguente anche delle asce di selce levigata.

CERAMICA

Ma la conquista maggiore della civiltà neolitica è la ceramica. Al cavo della mano, al guscio vegetale disseccato, alla ciotola di legno si sostituisce il vaso di terra impastata e cotta (fig. 11). Da principio l'argilla non è depurata, non corre ancora la ruota del vasaio, non il forno chiuso avvolge del suo calore misurato tutta la superficie del vaso: le forme preponderanti sono quindi quelle cilindriche, a tronco di cono e a curve diseguali; i manichi sono ad occhiello irregolare o sono semplici prese a linguetta, dall'aspetto di piccole bugne tubulari; le pareti sono spesse e inegualmente avvampate; ma l'abile mano dell'artefice, che spesso fu donna paziente al lavoro, come indica l'impronta del suo polpastrello, sa già plasmare per i varî usi grossi dolî e minuscole tazze. Caratteristico e diffuso è il bicchiere campanato.

Scultura in embrione era l'arte di scheggiare e levigare le armi di pietra, plastica primitiva è la fabbricazione dei vasi. Non più l'uomo crea staccando frammento da frammento ma aggiungendo materia a materia, non più scova una forma celata nella massa ma la massa attrae verso una forma esteriore. La natura diviene docile sotto le dita del vasaio e questi, che ormai sa come facilmente si raggiunga l'utile, cimenta se stesso nel superfluo, aggiungendo la decorazione e perfezionando la tecnica e la forma.

Sottilmente graffisce (fig. 12) o fortemente incide (fig. 13) la ceramica di impasto: con l'unghia o con un punteruolo di osso o di selce segna piccole virgole o brevi curve e queste riunisce e raggruppa in ordini paralleli, in ventagli, in losanghe. Talvolta sembra che abbia ottenuta l'impronta premendo sull'argilla fresca il

filo attorto di una sottile cordicella, tal'altra più sobrio si contenta di linee parallele o incrociate obbliquamente. E per dare maggiore risalto riempie queste incisioni di una materia biancastra o rossa, primo segno di vaghezza della policromia. Scalfisce più profondamente dalla parete del vaso e ottiene una caratteristica ornamentazione a scodellette sferiche o elissoidali. Oltre alla decorazione impressa applica quella a rilievo, plasmando intorno all'orlo del vaso un cordone od un nastro, imitazione del legaccio reale con il quale il vaso veniva sorretto (fig. 14).

Si perfeziona la tecnica; accanto al vaso di terra grossolana si ha quello di impasto a superficie nera lucidata a stecca. E ancor più fine è l' argilla come anche la brunitura in alcuni vasi dalla superficie rossa lucente, che sembra ottenuta con l'applicazione di un' ingubbiatura a materia più depurata.

Ma la meraviglia dell'età neolitica è la ceramica dipinta (fig. 15). La purezza dell'argilla giallognola, la sottigliezza delle pareti, l'eleganza della loro curvatura rendono perplessi se già non fosse in uso una specie di tornio. La sua decorazione dipinta con vernice che va dal rosso vivo al nero, passando attraverso tutte le sfumature del bruno e del marrone, per quanto si tenga per i motivi quasi esclusivamente dentro la cerchia geometrica rettilinea, con fasce, triangoli, scacchiere e solo la oltrepassi talvolta con spirali e cirri, rivela tale inventiva nella loro combinazione e tale finezza di gusto, che, se già non conoscessimo dalle pitture parietali e dalle incisioni dell'età paleolitica come fosse dotato l' uomo per l'arte sino dalle origini, ci meraviglieremmo che tanta superiorità di manifestazioni artistiche si accompagnasse a condizioni di vita così primitiva.

Ma se tutta questa ceramica, da quella rozza con decorazione graffita, incisa, scalfita o rilevata a quella finissima dipinta, è in blocco patrimonio della civiltà neolitica, erreremmo qualora ad essa come alle armi si volesse attribuire una caratteristica etnica e si volesse affermare che uno sia nell'origine e tale si sia conservato il popolo che la adopera. Già di per sè la distribuzione della civiltà neolitica in tutta l'Europa, nell'Asia, nell'Africa fa escludere logicamente questa universale invasione di un nuovo popolo. Non è nè un'invasione generale dal sud nè una invasione dall'oriente. Ma di questa civiltà, che appare già così complessa nei suoi elementi costitutivi, alcune forme sono sorte soltanto in alcuni luoghi e di là si sono diffuse per contatto o al più per spostamento di tribù o di piccoli popoli. Questo dicemmo per le armi scheggiate e levigate e questo vale per la ceramica. Se la ceramica rozza può considerarsi patrimonio primitivo di tutta la civiltà neolitica e la sua fabbricazione, per la semplicità delle forme e dell'ornato, può essersi esercitata in ogni luogo come di ciò è prova il suo persistere quale stoviglia di uso comune fino giù nel periodo del ferro, altre ceramiche debbono essere sorte solo in alcuni punti e questo vale particolarmente della ceramica dipinta, la quale, si osservi anche ciò, è tra i prodotti più antichi. Quella che in Italia si trova nelle Puglie e nella Basilicata, è identica a quella della Tessaglia: essa è adunque in Italia materiale importato, anche quando non si voglia risolvere il quesito se sia importata pure nella Grecia da un centro ancora non determinato. Di quella apparsa recentemente in Sicilia si cerca ancora il luogo di origine.

E forse importate sono in Italia anche le figure fittili femminili con cui per la prima volta la plastica si arrischia nell'arte, nella forma umana (fig. 16). Del resto il

Fig. 11 — Vasi neolitici — TARANTO.

Fig. 12 — Ceramica neolitica graffita — MOLFETTA.

Fig. 13 — Ceramica neolitica incisa — MOLFETTA.

A

B

C

D

Fig. 14 — Ceramica neolitica scalfita e a rilievo — A. C. D. VALLE DELLA VIBRATA - B. MOLFETTA.

primo tentativo lo aveva fatto in alcune informi protome umane o animalesche di cui aveva ornato dei vasi.

ARCHITETTURA

Una terza arte, l'architettura, ha la sua alba certa nell'età neolitica. Fiera era ancora l'uomo quando cercava ricovero nella grotta o sotto la roccia strapiombànte, non superiore a quello degli uccelli si rivelava il suo istinto quando metteva insieme un nido isolato di frasche. Ora egli

Fig. 15 — Ceramica neolitica dipinta — A. B. MOLFETTA - C. MEGARA IBLEA.

continua in alcune regioni, come nella Liguria (Finalese), nella Toscana (Alpi Apuane), nell'Abruzzo (valle della Vibrata) e nell'Istria (Carso), dove la grotta nei pendii scoscesi dei monti lo salvava dalla piena delle acque, ad essere troglodita e lo rimane anche in grotte isolate della Basilicata (Matera), delle Puglie (Otranto), della Sicilia (Palermitano e distretto di Siracusa), come anche trova eccezionalmente ricovero sotto la rupe sporgente nel Piemonte (Vayes) e nel Trentino (Dos Trento), ma nelle colline riparate, sulle terrazze elevate dei fiumi, sui bordi sicuri di antichi piani alluvionali,

su rupi inaccessibili per ogni parte d'Italia, dal Piemonte al Reggiano e scendendo giù lungo tutta la costa dell'Adriatico e dello Jonio sino ai villaggi di Stentinello e di Matrensa nella Sicilia, l'uomo si costruisce la regolare capanna di terra e di materiale stramineo, vi dispone nell'interno il suo focolare. Circolare o elissoidale la capanna è costituita all'ingiro da aguzzi pali, conficcati nel terreno e strettamente connessi. Il suo piano è scavato per qualche decimetro, talvolta sino ad un metro, al disotto del livello della campagna, sicchè essa doveva apparire parzialmente sotterrata. La terra tratta dallo scavo veniva ammassata all'intorno quasi a formare un basso recinto che sul davanti assumeva l'aspetto di un piccolo atrio. Il piano della capanna talvolta era coperto di terra battuta, tal'altra era pavimentato con un assito in legno. Le fessure della palizzata venivano chiuse con argilla, non di rado impastata a carbone per rendere più impermeabile la parete. Il tetto coperto di frasche o di paglia sarà stato conico o a quattro spioventi. E nel chiuso angusto della capanna, che aveva appena l'area di qualche metro e in cui il fumo del focolare doveva rendere ancora più irrespirabile l'aria, viveva per anni, talvolta per più di una generazione, un'intera famiglia. Lo attestano i residui di ceneri e di carboni, di ossa e di cocci, a cui non di rado si associa qualche strumento fuori d'uso, accumulatisi sul fondo.

Fig. 16 — Figurina fittile di età neolitica — CAVERNA DEL FINALESE.

E queste capanne si aggruppano in folti villaggi, recinti all'intorno da trincea e da argine e traversati da strade lastricate.

Talvolta come nelle Puglie (Pulo di Molfetta) appaiono quali abitazioni tanto la capanna quanto la grotta, e questa, rielaborata dalla mano dell'uomo, non è delle due la più antica.

In terreno lacustre e palustre l'uomo adatta al bisogno, forse alla difesa, la sua abitazione e costruisce la casa su palafitta, sopra lo specchio delle acque. Difatti le armi e gli strumenti ripescati presso il bordo di alcuni laghi nel settentrione d'Italia provano che all'età neolitica risale tale abitazione, che pure ebbe nel periodo del bronzo il suo maggiore sviluppo.

Ma non architetto soltanto da fango e paglia e legno era l'uomo neolitico, egli sapeva anche assaltare la pietra e scavare nella viva roccia o sovrapporre blocco a blocco. Ma per l'una e per l'altra tecnica, che in altre parti d'Europa sono proprie di questa età, è singolare che, come per le abitazioni lacustri, si abbiano in Italia cospicui monumenti solo nelle età successive, nel periodo eneolitico e in quello del bronzo.

Così al periodo eneolitico appartengono le grotte scavate artificialmente nella roccia nell'Italia centrale e meridionale, e soprattutto i notevoli complessi di esse nella Sardegna e nella Sicilia, e sino al periodo del bronzo anche avanzato discendono con le imponenti e folte necropoli sicule. Ma la loro stessa natura ne riporta all'età neolitica il loro tipo. L'uomo che durante questa età e nell'età precedente aveva trovato asilo in vita nelle grotte naturali o ancor meglio che conservava il ricordo di questa primitiva abitazione della sua gente quando vi aveva già sostituito l'abitazione nella ca-

panna, ha voluto per credenza religiosa, di cui a noi sfuggono le imposizioni, che tale rimanesse la forma della sua casa mortuaria. E che questa sia l'origine lo mostra la forma di passaggio della grotta naturale riadattata dal lavoro umano.

Così è dell'altra tecnica, della costruzione con grandi e con piccole pietre. Dell'architettura megalitica, che copre in questa età gran parte dell'Europa settentrionale ed è estesa anche all'Africa, e che si esplica grandiosamente nelle pietre erette, nei circoli di pietre, nelle gallerie coperte, l'Italia, quando se ne tolga il gruppo notevole

Fig. 17 — Menhir — VAL DI MACRA.

dei monumenti della Corsica che presenta tutti i tipi, ha modeste derivazioni nei dolmen e nei menhir di Puglia, che discendono al periodo del bronzo e nei rari dolmen e menhir di Sardegna. Così anche, della costruzione con pietre minori, appartengono al periodo del bronzo in complesso i nuraghi di Sardegna, i « templi » di Malta, i sesi di Pantelleria, ma tutti questi monumenti richiamano ad un'origine neolitica.

Di fronte alla varietà di architettura che va dalla capanna alla tomba ancora una volta si rivela la complessità della civiltà neolitica, additata già dalla tecnica e dalle forme varie delle sue armi e della sua ceramica, e ancora una volta appare impossibile che questa civiltà sia legata ad un popolo di una sola stirpe.

RITO FUNEBRE

Eppure a questo ha fatto soprattutto pensare l'uniformità del rito funebre. Cresce infatti la cura per il sepolcro e si diffonde in forme rituali il culto dei morti. In grotte della Liguria, della Toscana, della Basilicata, delle Puglie, della Sicilia i defunti continuano ad essere deposti presso i focolari, ma altrove accanto ai villaggi si distendono vaste necropoli di tombe a fossa. La fossa è determinata nel terreno con pietre ritte e il suo contorno irregolarmente oscilla tra il circolo e il quadrato. Al disopra era coperta da qualche tavola di legno oppure vi si accumulava un piccolo tumulo di terra. I carboni e le ossa infrante di animali mescolati in questa terra indicano che prima di dare l'estremo vale i superstiti avevano consumato sulla tomba il pasto funebre. Tra tomba e tomba in qualche caso, correvano dei viottoli lastricati. Il cadavere è sempre inumato : per lo più è rannicchiato, talvolta è meno contratto sì che la fossa presenta un'insenatura per i piedi, solo raramente è del tutto disteso. Ancora si cerca la ragione del rito: per alcuni la posizione rannicchiata è l'atteggiamento del riposo, bene adatto per chi si dispone alla vita dell'eternità, per altri l'uomo con essa torna a riprendere nel seno della terra la posizione originaria che aveva avuto nel grembo materno.

Per questa vita eterna vicino al defunto sono collocate le armi e i vasi per la lotta e per il cibo, indosso a lui sono lasciati gli ornamenti di conchiglie, di zanne di cinghiale, di ossa lavorate. E si suppone che egli nell'oltretomba rinnoverà l'ornamentazione dipinta del suo corpo, giacchè gli viene messo accanto il pezzo di ocra. Gli stampi tornati alla luce mostrano in realtà che di gaietta pelle dovevano far pompa i vivi. Anzi in qualche caso l'aver ritrovato il cranio o le ossa del morto cosparse di rosso ha fatto pensare che esso dovesse essere deposto già spogliato della sua carne, che accanto al rito del rannicchiamento vi fosse quello della scarnitura, ma non sappiamo vincere ogni dubbiosità di fronte alla ripugnanza di tale costume.

Ora, se inumazione, rannicchiamento, uso dell'ocra sono tratti distintivi e generali del rito funebre neolitico e si vuole ad essi legare l'apparizione di una nuova civiltà e la discesa di un nuovo popolo, non si deve dimenticare che appaiono già nelle sepolture paleolitiche dei Balzi Rossi: difatti se non completamente rannicchiato lo scheletro è là talvolta contratto e la terra in cui riposa è cosparsa di perossido di ferro. Come nelle armi, come nella ceramica, come nelle costruzioni così nel rito la diffusione può essere dovuta alla propagazione per contatto.

CONCEZIONI RELIGIOSE

Se i riti funebri aprono uno spiraglio sulle concezioni dei neolitici per la vita d'oltretomba quasi ignota è la loro anima religiosa per la credenza negli dèi o negli spiriti superiori.

La trapanazione del cranio, che si vuole che essi compiessero per scalpellatura sui bambini presi da convulsioni onde cacciarne lo spirito maligno, e la conservazione come amuleto presso le generazioni posteriori della rotella cranica tolta dopo morte agli individui che avevano subìto l'operazione farebbero intravvedere una fosca superstizione animistica. Essa, piuttosto diffusa nel neolitico di Francia, è rappresentata in Italia solo da una rotella cranica di una grotta ligure. Qualche altro esemplare si avrà in appresso nell'età del bronzo.

La pietra fitta o betilo trovata nella stazione neolitica di Terlizzi nelle Puglie, se realmente è monumento religioso e non sostegno centrale sul piano di una capanna, mostrerebbe che questa civiltà aveva culto aniconico o come adorazione di pietra sacra o come simbolica rappresentazione del dio.

Mancanza di esplorazioni impedisce di dire se i menhir o pietre fitte delle Puglie siano stati eretti per culto dei morti eroizzati o come simbolo della divinità, ad ogni modo debbono discendere, al pari dei dolmen, all'età del bronzo.

Eguale incertezza sulla natura del culto rimane per i menhir di val di Macra (fig. 17), pietre ritte con abbozzo del volto o della figura umana, che sono del resto anche più recenti. Non deve infatti trarre in inganno la rozzezza del lavoro che in mani inesperte è di ogni tempo: uno di essi porta un'iscrizione, non si sa se aggiunta posteriormente, in caratteri etruschi e possono quindi essere anche derivazione solo assai lontana dall'età neolitica.

Analogamente, mentre fuori d'Italia risulta essere di età neolitica il culto della potenza della divinità sotto l'aspetto simbolico dell'ascia o il culto della forza naturale della fecondazione sotto l'aspetto reale della donna nuda, l'uno e l'altro, provenienti dall'oriente, forse dall'Egeo, discendono in Italia al periodo del bronzo.

VARIETÀ DELLA CIVILTÀ NEOLITICA

Della civiltà neolitica prendemmo in esame ogni manifestazione e ogni aspetto. Vedemmo l'uomo, che usciva dall'ancora più rozza civiltà paleolitica, tessere le vesti e affinare le armi, impastare i vasi e costruire la casa, onorare i morti e credere negli dèi, porre cioè le fondamenta di tutta la vita civile.

Ma abbiamo anche notato a parte a parte nelle armi, nella ceramica, nell'architettura quanto varia e complessa sia questa civiltà, come quindi non rappresenti la vasta emigrazione di tutto un popolo. Non possiamo per l'Italia nè dirla proveniente dal nord nè dirla proveniente dal sud. Dato l'ambito ancora limitato delle scoperte non vale a favore della prima ipotesi che il neolitico della Sicilia appaia meno antico di quello della penisola, particolarmente di quello della costa adriatica, nè vale a favore della seconda ipotesi che dall'Egitto e dall'oriente più probabilmente provengano le armi in pietre verdi e la fine ceramica dipinta.

La civiltà neolitica in Italia è così il primo esempio constatato dell'affluire ad essa da ogni parte degli elementi delle civiltà vicine e talvolta dei loro importatori. È assicurata ormai a questa terra l'opera dell'attrazione e dell'irradiazione, il suo compito storico.

E la ricchezza di questa civiltà neolitica d'Italia spiega come essa in molte regioni si sia selvaggiamente appartata quando era discesa già la nuova civiltà dei metalli (grotte dei Monti Lessini presso Breonio), come i suoi elementi fondamentali si siano tenacemente conservati, pur sotto l'influenza della nuova civiltà del bronzo, in villaggi di capanne, in grotte di abitazioni, in necropoli del Veneto, dell'Emilia, delle Marche, come abbia attraversato tutta l'età dei metalli giungendo sino all'alba del periodo storico la tecnica della sua ceramica con la forma dei vasi, con la decorazione a fune e a stampo, con i motivi geometrici incisi e riempiti di sostanza bianca. Quando questa civiltà era completamente spenta sopravviveva come simbolo: nel periodo del ferro delle freccioline scheggiate, delle piccole asce levigate si conservavano religiosamente come amuleti.

ETÀ DEI METALLI.

IN una parte del mondo non ancora precisata forse l'uomo vide con sorpresa nel suo fornello, per condizioni favorevoli di ventilazione e di alta temperatura, colare da frammenti minerarî una massa omogenea e compatta, il rame. Fu scoperta casuale, dono misterioso del destino, come quello della prima fiamma. E comprese che col fuoco poteva dar foggia a sua volontà, trovò l'uso del metallo. Da Prometeo divenne Ciclope.

PERIODO ENEOLITICO

E prima di ogni altra cosa del metallo fece armi, armi leggiere e taglienti, asce e pugnali. Più profondamente penetravano nelle carni e ne facevano spicciare dalle sottili labbra della ferita il vermiglio sangue, più facilmente giungevano a troncare le segrete radici della vita.

E come sempre già, senza spostamenti di gente, l'arma più atroce conquistò il mondo di uomo in uomo. Per la prima volta, pur di fronte ad un rivolgimento così grandioso nella tecnica del lavoro umano, l'archeologia non pensa ad emigrazioni di popoli.

Difatti, questa prima apparizione del metallo si distende come un velo, che non cela e non sconvolge, sulla precedente civiltà neolitica. Dall'unione dei due tipi di armi e di strumenti in metallo e in pietra il nuovo periodo, che segna l'inizio della civiltà dei metalli, si chiama periodo eneolitico. Altri gli dà il nome di età del rame per la relativa purezza del suo metallo, legato ancora in piccolissima quantità allo stagno. E questo periodo, che si ritrova in tutta Europa e, fuori di Europa, in Egitto, nella Palestina, nell'India, non è per l'Italia breve transizione, giacchè gli appartengono durature manifestazioni della civiltà in tutta la penisola e particolarmente nella Sicilia e nella Sardegna. Anzi in quest'ultima la sua prevalenza fa contrasto con la scarsezza degli avanzi neolitici.

Essenzialmente nulla muta col periodo eneolitico nell'aspetto della civiltà neolitica. Casa e sepolcro rimangono la capanna e la fossa a Remedello nel Bresciano. Altrove, come a S. Canziano nell'Istria, casa è ancora la grotta naturale o la grotta è ancora sepolcro come nel Trentino, nella Toscana, nella Sardegna e nella Sicilia. Ma ora per la prima volta è datato dalla suppellettile l'uso delle tombe scavate nella roccia. Ed esse sono pazientemente lavorate da principio con armi di pietra. Da pochi

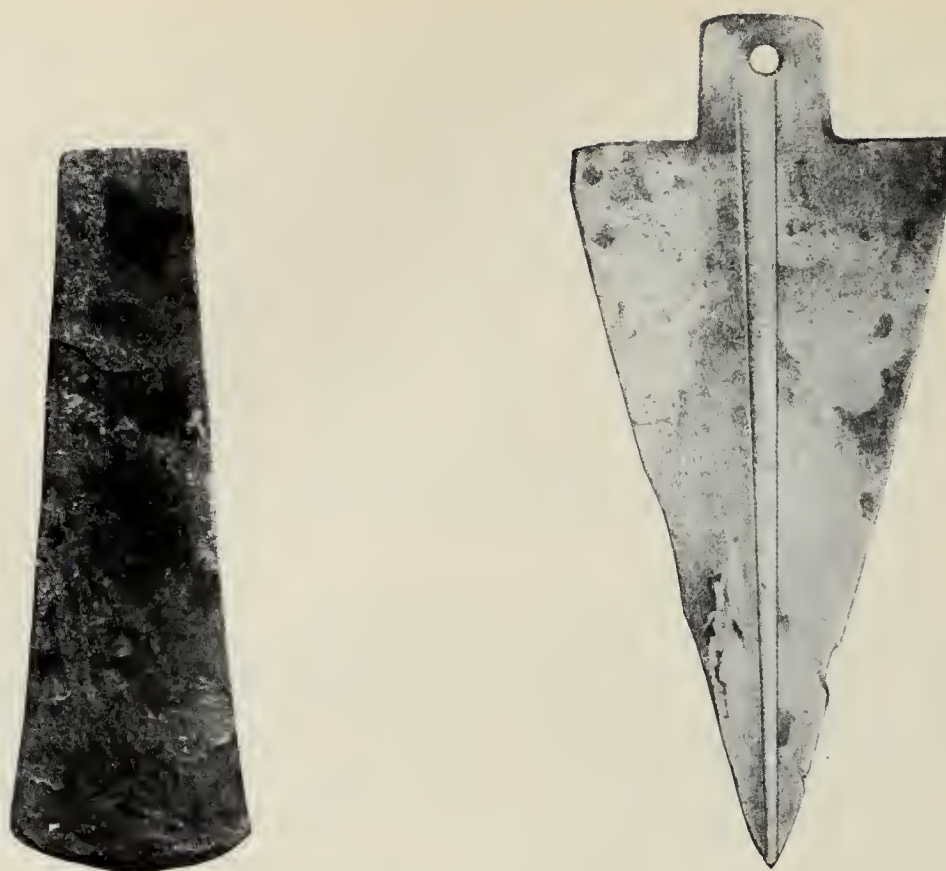



Fig. 18 — Ascia e pugnale in rame di periodo eneolitico — REMEDELLO.

Fig. 19 — Pugnali e freccia in selce di periodo eneolitico — A. CORTONA - B. STRONCONE - C. GRAN SASSO.

Fig. 20 — Ceramica sicula incisa di periodo eneolitico — PIANO NOTARO (GELA).

esempî isolati nell'Italia centrale (isola di Pianosa, Lazio) e nell'Italia meridionale (Basilicata) [si passa ai cimiteri della Sicilia (Capaci presso Palermo, Monte Sara presso Girgenti, Castelluccio presso Siracusa) e della Sardegna (Anghelu Ruiu presso Alghero). Nella Sicilia, a Monte Racello, la coesistenza di grotte naturali riadattate, di tombe scavate nella roccia e di tombe artificiali ottenute sul soprassuolo con la connessione di lastre mostra come lo spirito di questi abitatori si aggirasse sempre intorno all'idea primordiale della tomba derivata dalla caverna, del cadavere celato in posto inaccessibile.

L'abitazione corrispondente a questo tipo di tombe era diverso nelle due isole. Nella Sicilia continuò ad essere la capanna circolare od ellittica, ed il villaggio era già cinto per difesa da un muro di pietre (Branco Grande presso Camarina). Per la prima volta appare anche la capanna rettangolare con tracce di muratura (Sette Farine presso Terranova): abitazione del capo o santuario essa volea distinguersi dalle altre. Nella Sardegna la casa fu il nuraghe.

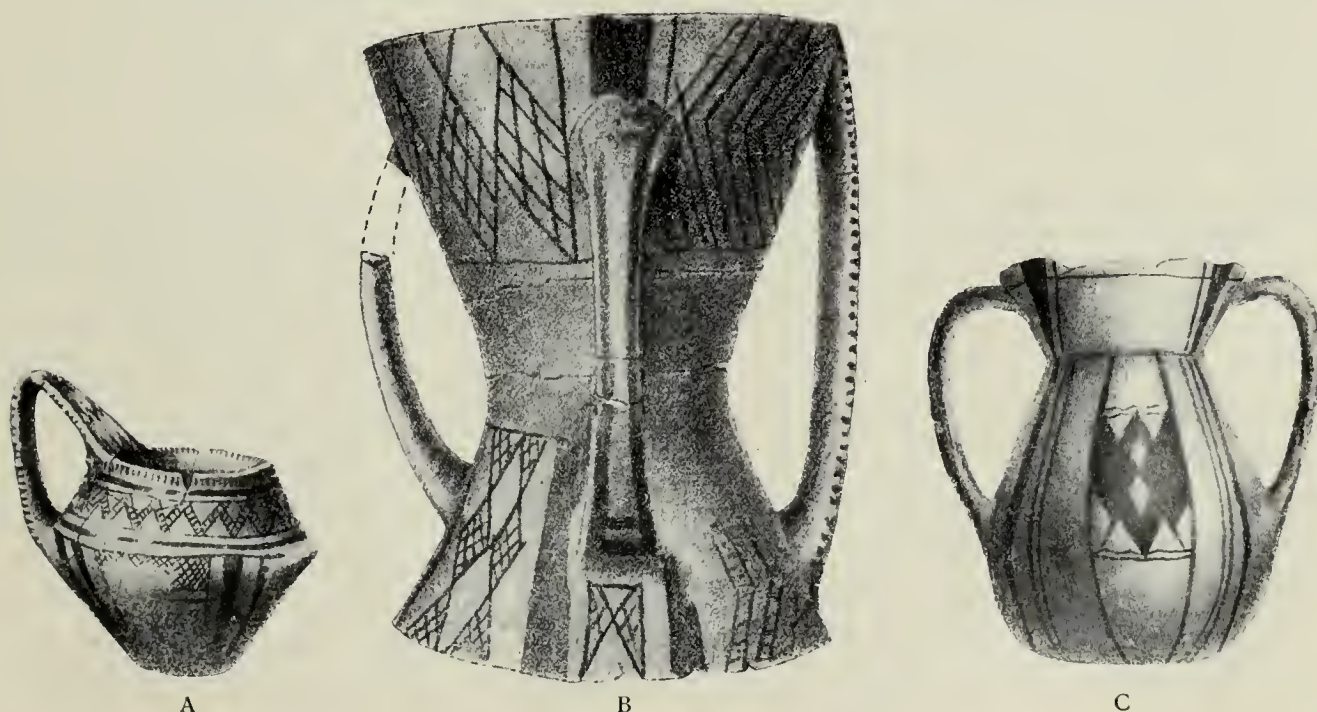



Fig. 21 — Ceramica sicula dipinta di periodo eneolitico — A. B. GIRGENTI - C. MONTE TABUTO.

Differente la casa nelle due isole, differente in molti particolari era la tomba. La tomba di Sicilia, costituita da una o al più da due celle circolari o ellittiche, raramente quadrate ad angoli arrotondati, con soffitto piatto o curvo a volta, o era tagliata nel piano orizzontale della roccia e comunicava con l'esterno per mezzo di un pozzo laterale dall'alto, o era aperta nella parete verticale ed era resa accessibile o direttamente o con un breve corridoio orizzontale. Nella Sardegna vi sono, sì, i medesimi due tipi di tombe, ma il corridoio aveva maggiore sviluppo e intorno alla cella centrale rettangolare si aggruppavano spesso altre celle rettangolari o circolari. Forse ciò indica una minore antichità. Eguale invece era il rito: nelle piccole camere i cadaveri erano stipati in così gran numero da far pensare ad una deposizione secon-

Fig. 22 — Idoletto in pietra di periodo eneolitico — ANGHELU RUIU (SARDEGNA).

Fig. 23 — Rilievo a spirali da una tomba. CASTELLUCCIO (SICILIA).

daria, che cioè il morto vi fosse stato deposto quando era già spoglio della sua carne, continuazione di quel rito della scarnitura che si è voluto riconoscere nell'età neolitica.

Il materiale raccolto dalle grotte e dalle capanne, dalle tombe a fossa e dalle tombe scavate nella roccia fornisce i tratti caratteristici di questa civiltà. Delle armi di rame predominano l'ascia piatta e il pugnale triangolare (fig. 18). Esse si associano ancora ad armi di pietra, a coltelli, a raschiatoî, a cuspidi scheggiate e ad asce e mazze in pietra verde di tipo neolitico. Ma la tecnica delle armi scheggiate continua a progredire per suo conto, forse per rivaleggiare con le nuove armi di metallo, e quindi si trovano insieme armi sottili e taglienti come il pugnale a foglia di lauro o triangolare e la frecciolina triangolare con peduncolo (fig. 19).

Di fronte a tanta ricchezza di armi da punta e da taglio diminuisce la lavorazione dell'osso: sono i soliti punteruoli, spatole e cuspidi. Più utile sembra in metallo l'ago da cucire.

Fig. 24 — Palizzata della terramara di Parma.

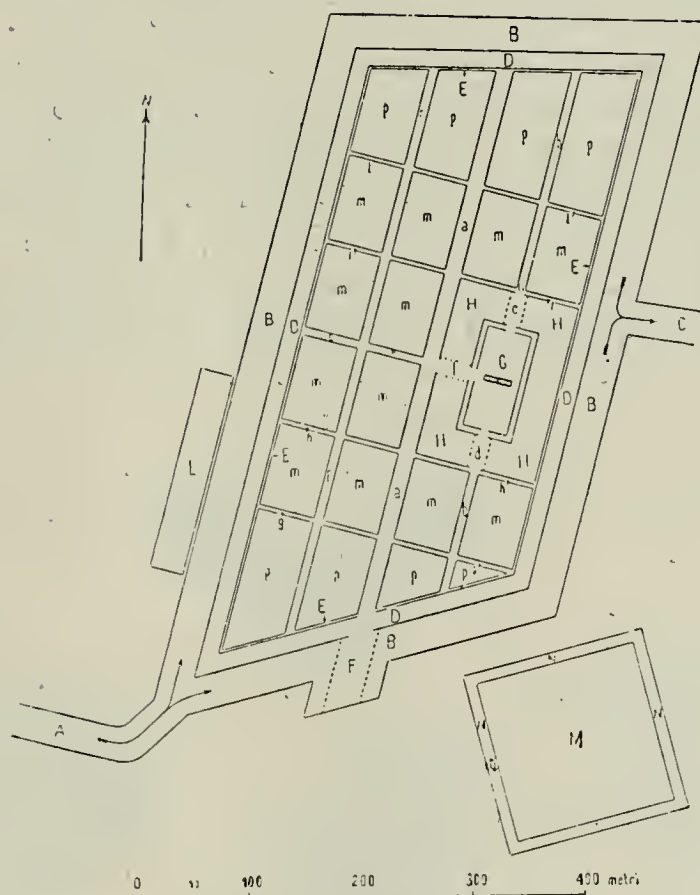



Fig. 25 — Pianta della terramara di Castellazzo di Fontanellato.

La ceramica conserva ma muta anche leggermente tecnica, forma e decorazione della ceramica neolitica di impasto. È rozza o fine, lucidata a stecca, è liscia o incisa con motivi geometrici. Di quest'ultima provengono caratteristici esemplari dalla necropoli sicula di Piano Notaro (Gela) (fig. 20). Anche di quella dipinta si ha una notevole classe nella Sicilia, a fondo chiaro o rossastro con disegni geometrici complicati a linee incrociate e scacchiere in color nero o marrone (fig. 21). Non è prodotto importato, ma rivela una stretta parentela, forse dovuta all'imitazione, con la ceramica neolitica ed eneolitica della Grecia.

E modesti rimangono anche gli oggetti di ornamento: essi sono pendagli tratti da denti e da ossa di animali, da valve di molluschi, da scaglie di calcare e di quarzo. Il braccialetto è ancora in pietra. Di bronzo o di rame vi sono dei bottoni o degli orecchini. Ma fa la prima apparizione insieme al metallo utile il metallo prezioso, l'argento. La storia della civiltà infatti cammina all'inverso della favola antica. Sono oggetti sporadici: uno spillone da una tomba di Remedello, dei vaghi di collana da una tomba di Anghelu Ruiu. Forse appunto nei tentativi per la lega del bronzo fu raccolta nella trattazione degli stagni argentiferi il primo metallo prezioso. Ed esso probabilmente fu importato dalla Spagna dove è frequente in questo periodo.

Importati come nell'età neolitica sembrano dall'Egeo degli idoletti in pietra (fig. 22). E influenza egea si è voluta vedere nelle spirali a rilievo sulle porte delle tombe di Sicilia (Castelluccio, fig. 23) e in alcune ossa decorate a globuli della stessa provenienza.

PERIODO DEL BRONZO

Prosegue intanto la perfezione del formidabile mezzo, dell'arma di metallo. Di solo rame è troppo malleabile e perde il taglio. Mescolandola allo stagno ne sorge il durissimo bronzo. Ed il bronzo dà il nome a tutto un periodo. La tecnica con cui viene trattato è da principio, come per le armi di rame, quella della fusione: l'oggetto è ottenuto da una forma.

Ma pur costretta dentro questa tecnica limitata della fusione la civiltà ne trae tutti i vantaggi. E naturalmente sono prima le armi a progredire. Si modificano le forme dell'ascia piatta che viene provveduta di alette, il pugnale dalla rigida e larga forma triangolare si allunga ed incurva i suoi bordi sino ad assumere l'aspetto di una foglia. E fa la sua prima apparizione la lunga spada, l'arma che introduce la destrezza nel combattimento da vicino. In bronzo si lavora la cuspide di lancia, dalla forma romboidale e con orlo inferiore curveggiante; anzichè essere incastrata è inastata. E prima di sparire dal novero delle armi della civiltà o rimanervi solo come testimonianza di condizioni primitive, si traduce in bronzo la punta di freccia triangolare con alette. Arma anche essa o piuttosto oggetto d'uso personale, forse anche di valore rituale, compare il rasoio.

Ma il bronzo non accresce solo la micidialità della lotta, appaga anche il compiacimento della vita con gli oggetti d'ornamento. Denti, vertebre e conchiglie avevano soddisfatto i due istinti della vanità e della proprietà nell'età paleolitica, grani di collana, in pietra e in terracotta, piccoli oggetti lavorati in osso vi si erano aggiunti nell'età neolitica, ma ora il metallo docile si foggia a volontà dell'uomo; sorge l'anello, il braccialetto, il pendaglio, lo spillone di bronzo, nell'ornamento della cui testata si esaurisce la modesta fantasia degli artefici.

Insieme al decadere della ceramica sono questi i tratti distintivi della nuova ci-

Fig. 26 — Armi e strumenti in bronzo delle terremare: ascia, spada, pugnale, lancia, freccia, rasoio, falce. *Museo Preistorico, Roma.*

— 9 -

viltà. Essa in alcune regioni d'Italia non si accompagna ad una mutazione etnica, perchè il villaggio neolitico diviene villaggio dell'età del bronzo solo cambiando armi e ceramica; e tanto meno questa mutazione si ha per la Sardegna e per la Sicilia che passano gradualmente dalla civiltà eneolitica alla civiltà del bronzo. Nell'Italia centrale la suppellettile di una tomba (Battifolle presso Cortona) sembra segnare il punto delicato del trapasso.

ABITAZIONI LACUSTRI

Questo passaggio ci è anzitutto testimoniato dalle stazioni su palafitte, piantate nell'acqua, che nei laghi settentrionali d'Italia erano comparse sino dall'età neolitica. Tale tipo di abitazione che sulle rive digradanti o sul bordo di acque stagnanti offriva facili condizioni di difesa, continua infatti per il periodo eneolitico e per il periodo del bronzo, sparisce anzi con la fine di esso senza che nulla indichi un mutamento di popolazione (lago Maggiore, di Varese, di Iseo, di Garda, Fimone, di Arquà).

Fig. 27 — Ceramica delle terremare — *Museo Preistorico, Roma.*

Il fondo del lago non conserva nella posizione originaria e quindi con indicazione della successione il materiale che precipita in esso; di più non tutti gli oggetti vi sono caduti. Offre perciò una pagina di civiltà umana sconvolta e reticente. Ma possiamo leggerla ancora nelle sue parole essenziali. Così gli abitanti di queste stazioni nell'uso delle armi passano alle forme del periodo del bronzo attraverso la transizione dei tipi eneolitici. Del periodo del bronzo essi hanno la rozza ceramica. Abili appaiono nella lavorazione dell'osso e del legno, perfettamente conservatosi negli strati torbieri. Il loro canotto scavato nel tronco di quercia dice che, per quanto sulle tranquille acque di un lago, l'uomo tenta i rischi della navigazione. Le numerose fuseruole di terracotta, probabilmente pesi per l'ordito, li mostrano intenti alla tessitura dinanzi al telaio eretto. La varietà delle ossa di animali, non soltanto domestici come il porco, il bue, la pecora, ma selvaggi come il cinghiale, il cervo, e la varietà dei semi e dei frutti attestano della superiorità di vita economica da essi raggiunta.

Invece ignoriamo completamente il loro culto dei morti, perchè se, come si vuole, anzichè inumare cremavano e la necropoli era distesa sulle acque al pari della città dei vivi, le ceneri si sono disperse nel lago e a frammenti di ceramica si saranno ridotti i loro ossuarî. Nessun termine di paragone offrono le prime tombe a cremazione della Lombardia perchè discendono alla fine del periodo del bronzo e al principio del periodo del ferro.

Di queste abitazioni lacustri in Italia si vuole distinguere come più antico il gruppo occidentale che si distende ad ovest del Mella e dell'Oglio e che non oltrepassa il Po, per quanto le stazioni di Fimone e di Arquà siano anch'esse tra le più antiche. Sebbene strettamente affine sino dall'età neolitica a quella delle abitazioni lacustri della Svizzera e dell'Europa centrale, questa civiltà nel suo sviluppo eneolitico e del periodo del bronzo sembra doversi ad una propagazione pacifica dei suoi elementi.

TERREMARE

Invece la reale discesa di un nuovo popolo è segnata dalla civiltà delle terremare, di stazioni su palafitte all'asciutto. Esso si distende nella bassa valle padana, ad oriente del Mella e dell'Oglio, sale ad oriente della Trebbia l'Appennino, distendendosi nelle colline dell'Emilia, si deve immaginare che traversi tutta l'Italia se una sua stazione compare all'altro estremo sullo scoglio del Tonno presso Taranto. E così si affacciava al mare un popolo che si vuole provenisse dal centro dell'Europa lungo la maestra via fluviale del Danubio, della Drava e della Sava e dell'Adige, la via che molti altri scesero dopo di lui.

Certamente deriva da un popolo che abitava in origine sul bordo di acque una volta che fossilizza il tipo della stazione su palafitta anche in terreni asciutti ed elevati, ove quindi deve recingerla di un artificiale fossato. Ma, ventura per noi, i suoi oggetti anzichè cadere disordinatamente nelle acque si sono sovrapposti con stratificazione regolare in mezzo ai detriti della sua vita organica, ai residui del fuoco e dei suoi pasti e dopo aver offerto per tanto tempo pingue concime all'inconscio contadino emiliano, che chiamò queste grandi masse terremarne o terremare per il loro colore nerastro, oggi hanno rivelato all'acuta indagine della scienza una ricca e precisa storia di uno stadio di civiltà. E i nomi delle terremare di Castione dei Marchesi e di Castellazzo di Fontanellato sono ormai noti al pari di quelli di città classiche.

La terramara attesta una forma superiore di convivenza sociale perchè ancor più

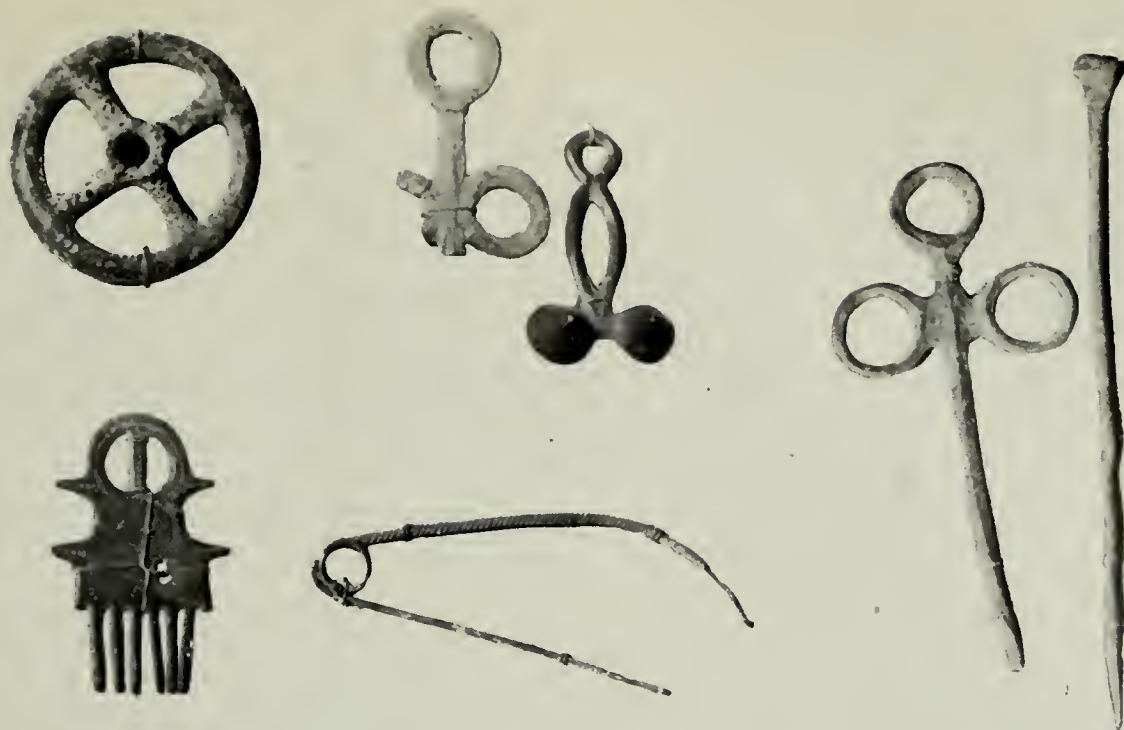



Fig. 28 — Oggetti di ornamento in osso e bronzo dalle terremare — *Museo Preistorico, Roma.*

compatta di un villaggio neolitico appare nel suo affollamento di abitati. Varia per estensione e per spessore a seconda del numero della popolazione e della durata nel tempo, essa presenta sempre caratteri comuni che la fanno distinguere da ogni altro tipo di stazione. Facile preda dell'incendio fu più volte rinnovata: se negli strati più alti diminuisce e sparisce completamente il legname delle palafitte ciò può esser dovuto alla conservazione più difficile di esso nella parte più esposta e più a contatto dell'aria, oppure ad un abbandono volontario del sistema di costruzione, che era già anche alle origini fossile avanzo di altro sistema di vita, abbandono per cui la terramara potè diventare semplice villaggio sulla collinetta accumulatasi negli stadî precedenti.

Conficcati nel terreno per lo più a regolare distanza i pali, alti talvolta più di tre metri, costituivano una vasta gabbia (fig. 24), coperta da uno strato di tavole su cui veniva distesa dell'argilla battuta. Con altro legname disposto in giro la palafitta era rafforzata in modo che potesse sostenere la spinta dell'argine accumulato all'intorno. Nella fossa che la recingeva veniva talvolta immessa l'acqua di un corso vicino, nostalgico avanzo della vita lacustre o ancor meglio elemento ulteriore di difesa. Non quadrata ma trapezoidale (fig. 25) la palafitta, al pari della carena di una nave, opponeva la sua prora al lato donde veniva immessa l'acqua nella fossa. Dei ponti di ac-

Fig. 29 — Figurine fittili di animali dalle terremare — *Museo Preistorico, Roma.*

cesso erano gittati al disopra del fossato: forse nel numero di uno per lato essi erano in corrispondenza a due grandi vie incrociate che tagliavano la stazione. Altre vie minori parallele ad esse e segnate da arginelli di terra dividevano tutto lo spazio della terramara in isole rettangolari nel mezzo, trapezoidali sugli orli dei due lati stretti. Rettangolare doveva quindi essere la forma della capanna o casa della terramara, come del resto indicano gli avanzi di quelle della terramara di Taranto. Al disopra del piano uniforme in alcune terremare si elevava sul lato orientale una specie di piccola arce. Arrischiato sarebbe volervi riconoscere un « templum » nel senso etrusco o latino, ma che alla fondazione della terramara si accompagnassero particolari riti di orientamento e di iniziazione, che questo popolo sentisse già la divinità presente nello stabilire la dimora dei vivi, che si tracciasse all'intorno sul terreno un piccolo fossato, forse il « sulcus primigenius », e che una favissa o stipe sacra con fossetti riempiti di conchiglie, di cocci e di carboni si stabilisse sotto l'arce, forse il « mundus », è rivelato non da casi isolati.

Il successo della discesa di questo popolo e la sua larga diffusione indicano che è guerresco ed invasore. Poche sono le sue armi di pietra ed osso (coltelli e punte di freccia), ricco è invece il suo patrimonio di armi d'offesa in bronzo (fig. 26) che egli fonde da se stesso come lo provano le forme ritrovate. All'ascia che ora diviene più spessa e che si arricchisce di due margini rialzati o di due alette per l'immanicatura, al pugnale che assume la forma di foglia di salice, per quanto si mantenga anche il tipo triangolare del periodo eneolitico, alla cuspide di lancia a foglia di lauro, alla frecciolina, imitazione in piccolo della lancia, aggiunge la lunga spada, il coltello, il rasoio. La prima ha codolo corto ed aveva elsa separata in altro materiale, il secondo è arcuato, il terzo presenta forma quadrangolare o trapezoidale a due tagli con finestrella centrale. Non sappiamo ancora se possegga il carro da guerra, con cui la nostra fantasia vorrebbe vederlo discendere in Italia, ma conosceva, come attesta un ritrovamento, l'utilità portentosa della ruota, invenzione questa pari a quella del fuoco e a quella della fusione del metallo, se dobbiamo giudicarne dal profondo valore simbolico che le attribuì il Bramanesimo prima, il Buddismo poi, ricevendone certo l'impressione da una concezione primitiva della stirpe ariana. Non eguale è il suo corredo di armi di difesa: mancano lo scudo, la corazza, la cintura e questo perchè egli non conosce ancora la tecnica di laminare il bronzo.

Ma oltre che popolo guerriero, egli fu popolo agricoltore. Coltivava il frumento: si è conservata la sua falce. Triturava il grano e impastava la farina: si è conservata la sua pietra da macina. Traeva tuttavia il suo cibo anche dalla pesca, dalla caccia, dalla pastorizia.

La sua rudezza di combattente e di contadino esclude quasi ogni gentile senso per la forma. La grossolana ceramica segna un regresso rispetto a quella neolitica (fig. 27). Di cattivo impasto, mal cotta, di forme irregolari, che negano l'uso del tornio (olla biconica, coppa emisferica), ripete testardamente con povertà di inventiva qualche suo caratteristico motivo, quello dell'ansa cornuta, sia che questa nasconda una significazione simbolica, sia che invece si debba alla comodità della presa col pollice sovrapposto. La decorazione è ridotta a qualche bottone e cordone a rilievo, a qualche steccatura o scanalatura, a qualche incisione geometrica. Un tipo di ceramica di impasto nero più accurato e lucidato a stecca si vuole prototipo del bucchero

Fig. 30 — Dolmen di Bisceglie.

Fig. 31 — Menhir di Giurdignano.

etrusco, ma quest'ultimo ha piuttosto i suoi precedenti in un tipo di ceramica degli ultimi strati micenei. Dei minuscoli vasi in gran numero erano forse oggetti votivi.

Modesti e scarsi sono gli ornamenti in osso ed in metallo (fig. 28): si limitano a pettini, ad aghi crinali, a pendagli.

Qualche infantile tentativo di figura fittile, animalesca (fig. 29) ed umana è prova della negazione di questo popolo all'arte e ad ogni modo sembra, almeno per la figura umana, non sua creazione originale ma imitazione di modelli importati dall'oriente.

Ma abbiamo la sicura testimonianza che accanto alle arti della forma era coltivata, sebbene con manifestazioni primordiali, l'arte del suono, perchè di lui si conserva uno strumento musicale, una specie di corno, richiamo di pastore o di cacciatore, o incitamento di guerrieri.

Qualche gentilezza maggiore nell'aspetto della sua vita lo introducono i rapporti commerciali con altri popoli. Dalle terre del Baltico riceve ornamenti di ambra, dall'oriente si vuole che gli giungano grani di pasta vitrea ed oggettini d'oro. Dal di fuori gli arriva verso l'ultimo periodo della sua civiltà la fibula di bronzo, cioè lo spillo con guardia, che avrà tanta importanza e tanto sviluppo nell'età ulteriore, e gli arriva nella forma più semplice dell'arco di violino. Ma non è certo che la riceva dalla civiltà micenea, perchè anche lì appare negli strati più alti e come un prodotto estraneo alla sua veste cucita: infatti segna il passaggio alla veste appuntata.

In complesso il popolo delle terremare sembra adunque intento alla conquista e alla difesa dei beni nella vita terrena senza che il suo spirito si attardi nelle finezze dell'arte. Questo ci è detto anche dal suo rito funebre, la cremazione, giacchè il modesto vaso di terra, coperto da una ciotola o da una pietra, che raccoglieva le ossa combuste, e soltanto queste, senza aggiunta di altri oggetti, era scarso tributo di culto ai morti in confronto all'accurata inumazione e alla varia suppellettile della civiltà neolitica. Ma forse nel nuovo rito si cela una maggiore spiritualità: l'uomo non più immagina che il defunto debba essere nell'oltretomba assillato dai bisogni del cibo e non più crede di poterglielo assicurare magicamente con l'offerta, accelera l'opera disgregatrice della natura sull'organismo sottoponendolo al fuoco, si illude forse così di liberarne più rapidamente lo spirito. Strana inversione delle idee: oggi il medesimo rito è vantato come affermazione di materialismo, come distruzione del tutto.

Simile alla città dei vivi la necropoli delle terremare era piantata su una palafitta (Castellazzo di Fontanellato): era rettangolare ed aveva il suo ponte di accesso. Altre necropoli invece erano disposte nel terreno (Casinalbo) e in un caso le tombe erano segnate da un circolo di pietra (Monte Lonato). Pari era l'affollamento degli individui; gli ossuarî erano stipati in piccolo spazio. Gli avanzi di ossa di animali indicano che anche qui era parte del rito il pasto funebre dei superstiti.

Semplice al pari del culto dei morti si deve immaginare il culto degli dèi. Della sua esistenza sono testimonianza le tracce dei riti per l'orientamento e la delimitazione della palafitta, per la costruzione dell'arce. Ma ancor meno che per i popoli neolitici non sappiamo se gli dèi fossero immaginati in forma umana o adorati sotto simboli, se fossero agricoli o guerreschi. Le figurine fittili di animali potranno ancora dirci di una richiesta di protezione magica sulle greggi, ma le figurine umane, soprattutto se sono imitazioni di prodotti importati, non svelano l'enigma religioso.

Tale è adunque la civiltà delle terremare nelle abitazioni e nell'industria, nelle con-

dizioni di vita e nei riti. Con un ardito salto di induzione dalle forme esteriori della civiltà alla sua manifestazione più intrinseca, il linguaggio, si vuole che questo popolo fosse di ceppo indoeuropeo e in un'Italia abitata da Liguri e da Siculi, stirpi preariane, abbia importato la semenza delle lingue italiche. Certamente se siamo

Fig. 32 — Spada, pugnale, coltelli, rasoio del periodo del bronzo in Sicilia.

tentati di veder scattare dal chiuso delle palafitte per un maggiore avvenire uno dei popoli storici d'Italia, quello che più eredita dal terramaricolo usanze e riti, quello che è al pari di lui agricoltore e guerriero, quello che ha eguale tendenza al dominio sulla vita terrena e parca preoccupazione dei morti è il latino, è il romano. Sorride l'idea che chi ha piantato la prima Roma sul trapezio dominante del Palatino, lambito dal Tevere, tale luogo scegliesse a memoria della posizione e della forma originaria della terramara, che ne segnasse il solco con l'aratro di bronzo, perchè con l'istrumento sacro dei progenitori doveva essere squarciato il seno della terra alla fondazione di ogni nuova città, che sia divenuto piede romano, cioè misura del mondo, l'unità di cui erano multipli

Fig. 33 — Ceramica gialla del periodo del bronzo in Sicilia.

le dimensioni della terramara, che il taglio del castro, della città militare dalle linee parallele ed incrociate, dal cardo e dal decumano, con cui Roma creò l'impero, sia uscito dalla distribuzione interna della terramara, che sia rimasto sommo sacerdote di Roma il « pontefice », colui a cui forse con la costruzione del ponte di accesso era affidato l'isolamento e la difesa della terramara. Ma sorge lo scrupolo che l'archeologia perda il suo saldo terreno, quando, non più contenta di registrare i mutamenti nelle forme di civiltà, assale con le sole sue forze gli ardui problemi delle origini etniche.

ITALIA SETTENTRIONALE, CENTRALE E MERIDIONALE

Infatti di una persistenza della popolazione anteriore pur dopo la calata del popolo delle terremare dànno attestazione nel Veneto, nell'Emilia, nelle Marche, villaggi e necropoli: eppure da per tutto in maggiore o minore misura compare sotto forma di armi e di ceramica l'influenza delle terremare. Il villaggio di Marendole (Este), il cimitero ad inumazione di Povegliano (Verona) caratterizzano l'età del bronzo nel Veneto. I villaggi di Monte Castellaccio e di Toscanella nell'Imolese, i gruppi di capanne nel Bolognese, l'abitazione e forse le sepolture nella grotta del Farneto ci illuminano per questa civiltà nell'Emilia orientale e meridionale. Mancano peraltro di essa, esclusi i cinerarî trovati nella grotta del Farneto, le necropoli. Per le Marche la stessa civiltà è indicata dal villaggio delle Conelle.

La quasi completa mancanza delle testimonianze della civiltà del bronzo nella Toscana, nell'Umbria, nel Lazio, sotto forma sicura di stazioni e di necropoli, è ancora uno dei problemi oscuri della civiltà italica, dinanzi a cui non si possono chiudere gli occhi immaginando che l'aratro infaticabile per secoli in queste feconde regioni ne abbia per sempre disfatto ogni traccia.

Più chiaro vediamo nella civiltà del bronzo delle regioni meridionali d'Italia. Se i terramaricoli sono balzati dall'Appennino all'estremo d'Italia, a Taranto con la loro architettura lignea, in una delle regioni che dovrebbero aver traversato, nelle Puglie, nelle due province di Bari e di Lecce, la civiltà del bronzo compare con le costruzioni megalitiche dei dolmen (fig. 30). Già dicemmo che l'origine di tale architettura deve riportarsi all'età neolitica. Lo indica la tecnica della costruzione, la persistenza del rito funebre del rannicchiamento e talvolta la presenza della fine ceramica dipinta (dolmen di Albarosa).

Considerati nella loro struttura di blocchi laterali eretti su cui poggiano altri blocchi di copertura e immaginato al disopra di essi il tumulo di terra, di cui resta talora il murello di pietre a secco di sostegno, essi sono una grotta costruita, un ulteriore sviluppo della grotta artificiale scavata, una persistenza dei costumi trogloditici. Più piccoli, più bassi e costituiti dalla sola cella nella penisola salentina, hanno invece cella e corridoio quasi della medesima ampiezza nella provincia di Bari. E il corridoio ha servito anch'esso talvolta di sepoltura, vi hanno accumulato le ossa dei primi defunti, quando in una seconda deposizione questi hanno dovuto cedere la cella ai nuovi abitatori.

Del corredo dei morti vi sono stati trovati frammenti di coltelli di selce, dischetti di bronzo e di avorio, vaghi d'ambra e frammenti di ceramica o rozza o lucidata a stecca. Delle costumanze dei vivi rimangono gli strati di cenere e le ossa d'animali provenienti dal loro pasto funebre più volte ripetuto a distanza di tempo.

Assai limitati di numero a confronto della fitta selva dei dolmen del restante d' Europa ed ancora misteriosi per l'origine, perchè non sappiamo a quale gente o a quale corrente di idee essi si debbano e soprattutto per quale via siano giunti, non rappresentano la sola forma di sepoltura in uso nelle Puglie in questa età. Il tipo eneolitico della grotta scavata col cadavere rannicchiato, ignoto precedentemente in questa regione, si è trovato a Gioia del Colle e, sempre nel territorio dell'antica Apulia, si è trovato nella Basilicata, a Matera (Murgia Timone).

Già dicemmo come al culto dei morti, ma di morti eroizzati, oppure al culto delle divinità debbano appartenere i menhir (fig. 31) e osservammo come ancora manchi la loro esplorazione.

Quale fosse la città dei vivi corrispondente alla sepoltura a dolmen non lo sappiamo. È stata fatta l'ipotesi che le cosiddette specchie di terra d'Otranto, cumuli conici di pietre ammassate, fossero le abitazioni, ma nessuna di esse è stata scavata e ci rivela l'età. Forse delle specchie si ha l'ultima derivazione nei moderni trulli, abitazioni a sottile tetto conico, costruite con pietre minute. Certo dovè continuare l'uso della capanna. Ma nè l'abitato preistorico di Bari nè lo strato dell'età del bronzo nella stazione di Coppa Nevigata (Manfredonia) hanno conservato la forma della casa.

La continuazione della capanna è del resto attestata fuori delle Puglie nella valle della Vibrata. Altrove invece (grotte della Campania) ritroviamo trogloditi gli abitanti del periodo del bronzo e forse lo furono non soltanto in vita ma anche in morte, perchè nella caverna ebbero talvolta sepoltura (grotta delle Felci nell'isola di Capri). In un caso (grotta della Pertosa) la presenza del corso di acqua obbligò gli abitatori ad aggiungere al riparo naturale la difesa dell'uomo: collocarono la loro stazione su una rozza palafitta.

Esaminato nel suo complesso il materiale del periodo del bronzo nell'Italia meridionale si scorge che sopra un fondo comune, continuazione e sviluppo del materiale eneolitico, si sovrappongono in misura diversa due nuovi elementi, quello della civiltà delle terremare e quello della civiltà della Sicilia: ciò è soprattutto evidente nella ceramica. Ma questo appare anche nel rito. Per quanto non sia ancora tornata alla luce la necropoli della terramara di Taranto, dobbiamo indurre l'uso della cremazione dal posteriore sepolcreto di Timmari nella Basilicata. Mentre d'altro lato la tomba sicula scavata nella roccia, accessibile dall'alto per mezzo del pozzo, con i cadaveri piegati e stipati, si è ritrovata, abbiamo visto, nelle Puglie. Se a queste influenze lungo la linea dell'Italia se ne debbano aggiungere altre dirette attraverso l'Adriatico dalla regione dei Balcani è problema controverso.

SICILIA

Centro di ben altra attrazione di elementi di civiltà orientale, dall'Egeo, appare nel periodo del bronzo la Sicilia. La civiltà della Sicilia che, neolitica a Stentinello, vedemmo continuata nella civiltà eneolitica di Castelluccio, ha la sua più rigogliosa fioritura in piena età del bronzo nelle necropoli da Siracusa ad Augusta (Plemmirio, Milocca-Matrensa, Cozzo Pantano, Tapso, Molinello), nella necropoli più meridionale di Cassibile e in quella più interna di Caltagirone, segna infine con le necropoli di Pantalica e di Monte Dessueri l'ulteriore sviluppo che giunge sino all'alba del periodo del ferro. Per quanto con alcune di queste

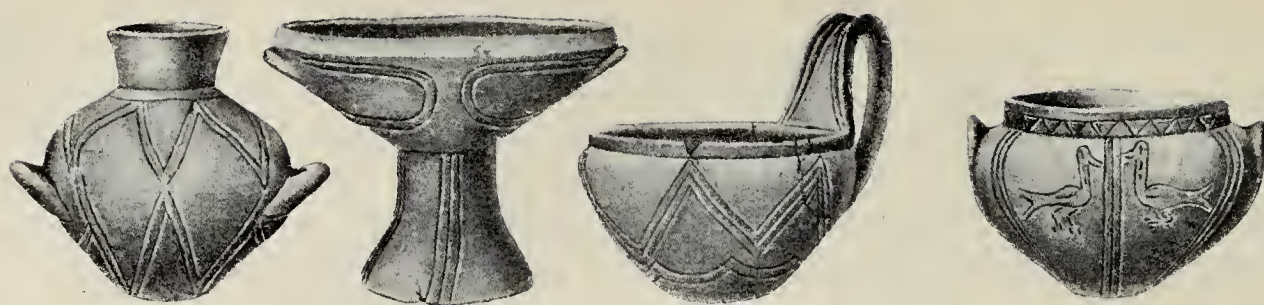



Fig. 34 — Ceramica bruna del periodo del bronzo in Sicilia — TAPSO.

Fig. 35 — Ceramica piumata del periodo del bronzo in Sicilia — CASSIBILE.

Fig. 36 — Ceramica rossa lucida del periodo del bronzo in Sicilia — PANTALICA.

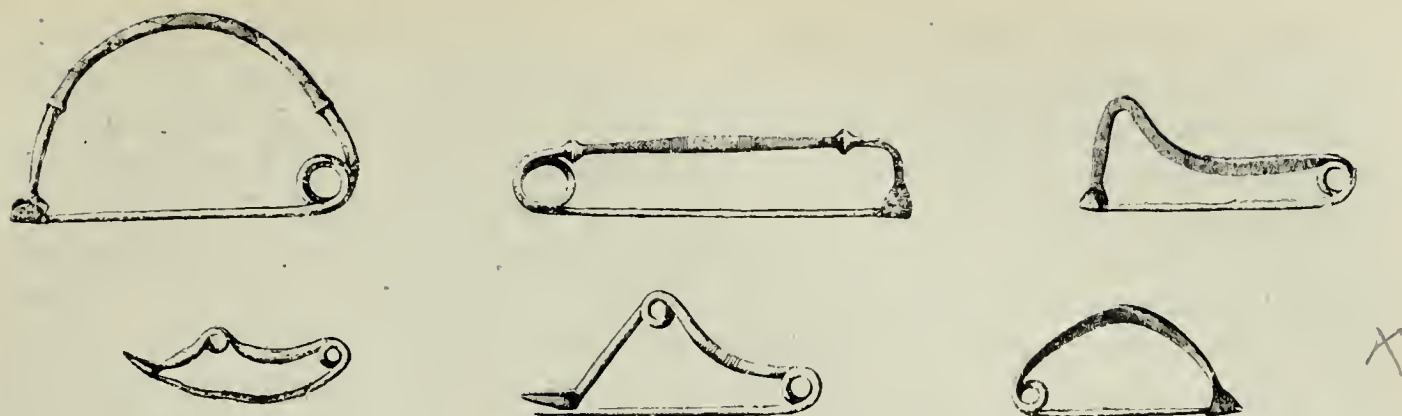



Fig. 37 — Fibule del periodo del bronzo in Sicilia: ad arco pieno, ad arco di violino, a gomito, serpeggiante, ad arpa, a corpo appiattito — PANTALICA E CASSIBILE.

— 9 —

necropoli ci si addentri nel paese sulla via che conduce da Siracusa a Girgenti e simile appaia la civiltà sulla costa meridionale nelle stazioni di Caldare e Cannatello presso Girgenti, la scarsezza dei ritrovamenti impedisce di contrapporre per la Sicilia occidentale un quadro così chiaro e preciso come quello dell'angolo orientale e meridionale.

Nulla qui muta essenzialmente nel volto della civiltà. I pochi avanzi di capanne ritrovati a Cannatello indicano che persiste la forma circolare, la stratificazione riscontrata lì e a Caldare prova che esse si adagiarono su analoghe costruzioni del periodo eneolitico. In argilla battuta era il loro pavimento, in legno, terra e paglia doveva essere il loro elevato. Ma nella forma e nella costruzione si rispecchia in un

Fig. 38 — Vasi micenei importati in Sicilia — COZZO PANTANO E TAPSO.

caso una particolare condizione sociale: le capanne di Cannatello si aggruppano intorno ad una maggiore costruzione centrale, quasi quadrata, il cui zoccolo era costituito di pietre sovrapposte con faccia piana verso l'interno. Essa ricorda la capanna di Sette Farine del periodo eneolitico, e ancor meglio che là si può riconoscervi l'abitazione del capo. Una modesta applicazione di parti in muratura si ha anche nell'ingresso delle tombe di Tapso e di Cozzo Pantano, di Pantalica e di Caltagirone. Ma nel complesso quest'avversione della Sicilia alla costruzione con pietre, quando intorno per il Mediterraneo, dalla Spagna all'Egeo, era essa ormai la tecnica predominante nell'architettura, quando anzi la Sicilia era serrata dappresso dai nuraghi di Sardegna, dai sesi di Pantelleria, dai « templi » di Malta, è un tratto singolare che non solo ne fa, per quanto così protesa nel mare aperto, un'inscindibile regione d'Italia, ma ne attesta la continuazione ininterrotta della sua civiltà neolitica. Dato ciò si comprende come da alcuni si consideri dovuto ad un'influenza della civiltà dell'Egeo l'isolato palazzo di Pantalica, costruzione a vani rettangolari con muri di pietre squadrate e ben connesse.

E come persiste in Sicilia la capanna così la forma prevalente di sepolcro rimane quella della tomba scavata nella roccia. Isolata è la tomba a fossa con pietre sui lati e al di sopra (Grammichele). Nella tomba scavata nella roccia permangono i due tipi della camera accessibile dall'alto per mezzo di un pozzetto o di lato per mezzo di corridoio e porta, ma questo diviene il più frequente. Molti degli elementi della struttura della tomba rivelano un graduale sviluppo, qualche altro un'influenza venuta dall'esterno. Circolare od ellittica rimane la pianta della tomba; attraverso qualche forma intermedia si giunge alla pianta rettangolare o semicircolare. Tra la cella e il corridoio si innesta un vestibolo. Un tipo tardo è quello del corridoio su cui si aprono delle camere trapezoidali. Delle nicchie elissoidali sono incavate nelle pareti, più tardi esse si ampliano in celle circostanti. Il banco che correva talvolta all'intorno si riduce nella tomba rettangolare a un solo capezzale su uno dei lati. Rimane il soffitto piatto o a leggiera volta, ma questa in qualche caso si eleva e si restringe a forma di alveare, certo sotto l'influenza delle costruzioni dell'Egeo a cupola con filari aggettanti. Che sia il prodotto di influenze esteriori durate breve tempo risulta dalla sua mancanza nella necropoli interna di Pantalica e nella necropoli quasi costiera di Cassibile, mentre si ha nella necropoli assai più interna di Caltagirone, che nel complesso è di esse più antica.

Analoga evoluzione si ha nel rito: i cadaveri non sono più stipati dentro il breve spazio di una cella e si giunge al seppellimento per una sola famiglia o per il singolo. In qualche raro caso si conserva la posizione rannicchiata, ma più comunemente i defunti sono distesi con le sole gambe ritratte o sono seduti o accovacciati in atteggiamento di banchettare. In una tomba di Cozzo Pantano ciascuno dei tre partecipanti al convito aveva il medesimo servizio di vasi. I seppellimenti successivi di generazioni diverse nella medesima tomba confermano l'evoluzione della civiltà.

Accanto all'abitazione e al sepolcro non v'è nessuna traccia certa che sia stato costruito il luogo di culto, perchè il cosiddetto santuario di Cannatello troppo arditamente è stato così classificato dal ritrovamento di alcuni oggetti a cui si annette valore sacrificale (tavola di libazione, corna in terracotta).

La persistenza e l'evoluzione della civiltà sicula, additate dalle abitazioni e dalle

tombe, e il mutamento di qualche suo tratto dovuto ad influenze esteriori sono confermati dalle armi, dalla ceramica, dagli oggetti di ornamento.

Ultimo avanzo di condizioni di vita anteriori rimangono dei coltellini di selce o di ossidiana e delle asce di pietra levigata. Ma per le armi predominante è il bronzo (fig. 32). Di bronzo è l'ascia: se alcune forme da fondere trovate nel palazzo di Pantalica attestano la persistenza dell'ascia piatta, il tipo prevalente è quello dell'ascia ad occhio. Sembra quindi da un lato che non sia giunta in Sicilia l'ascia a margini rialzati o quella ad alette dell' Italia settentrionale e dall'altro che l'ascia ad occhio che lì appare più tardi sia originaria della Sicilia e ancor meglio sia una derivazione egea. Il pugnale si sfina mantenendo tuttavia la sua forma triangolare, ancor più si assottiglia la spada che conserva il corto codolo per l'elsa di altro materiale. E forse anche qui v'è l' influenza egea. Ma più comune è una spada più larga, arma da taglio anzichè da punta. Accanto al coltello triangolare, persistenza di periodo eneolitico, appaiono quello a foglia di ulivo e quello a fiamma o ad estremità ricurva. La cuspide di lancia o è corta a foglia di lauro o si allunga a foglia di salice e la proporzione del tubo per inastarla è inversa alla lunghezza della lama. Il rasoio tipico è costituito da una lama allungata con lati concavi ed angoli arrotondati, ma compare anche quello rettangolare o trapezoidale dell' Italia settentrionale.

La ceramica è varia, ma è anche diversamente distribuita nel tempo e nei luoghi. Quella rozza di color bruno scuro, continuazione di ceramica eneolitica, è comune a tutte le necropoli. Quella giallognola, talvolta con linee parallele incise, la cui unica forma di vaso è la coppa a tronco di cono che in proporzioni maggiori si presenta anche con alto piede conico (fig. 33), è limitata alle necropoli della costa da Tapso a Milocca.

Alla medesima area e più su a Molinello appartiene la ceramica bruna d'impasto fine con decorazione di curve a rilievo o con decorazione incisa di molteplici linee parallele o di fasce verticali riempite talvolta di punti. Appaiono anche figure di uccelli. Le forme principali sono la scodella su alto piede campanato, l'olla, il boccale, l'attingitoio, la pisside (fig. 34), e in tutte prevalgono le sagome a tronco di cono variamente combinate, che, anche quando si attenuano in una linea sferica o lenticolare, rivelano sempre la lavorazione senza ruota.

Soprattutto della necropoli, ancora vicina alla costa, di Cassibile è propria la ceramica a fondo bianco o giallo con ornamentazione in rosso o marrone di motivi che sembrano rendere il passaggio ondulato di una piuma sulla superficie. Le forme del bacino su alto piede, del secchiello, dell'olla (fig. 35) conservano prevalentemente la sagoma a tronco di cono, segno di tecnica non progredita, che farebbe escludere l'imitazione nell'ornato di modelli dell' Egeo. Ma nel boccale il corpo è già ovoidale.

Invece delle necropoli interne, particolarmente di Pantalica, è la ceramica a superficie rossa lucidata, liscia oppure decorata con scanalature o con gruppi di linee parallele verticali incise. Nelle sue forme, che sono in prevalenza l'olla, talvolta su piede campanato, il boccale, la fiasca (fig 36), la sagoma comune è quella ovoidale o piriforme, cioè, all' infuori dell'askos, questa ceramica presenta un'attenuazione degli incontri angolari a doppio tronco di cono, ciò che è segno di un miglioramento della tecnica.

La plastica raramente si arrischiò nell'arte: si ha solo qualche figuretta umana ed animalesca.

Fig. 39 — Nuraghe Torralba — SARDEGNA.

Fig. 40 — Porta del nuraghe Losa — SARDEGNA.

Fig. 41 — Interno del nuraghe de is Paras — SARDEGNA.

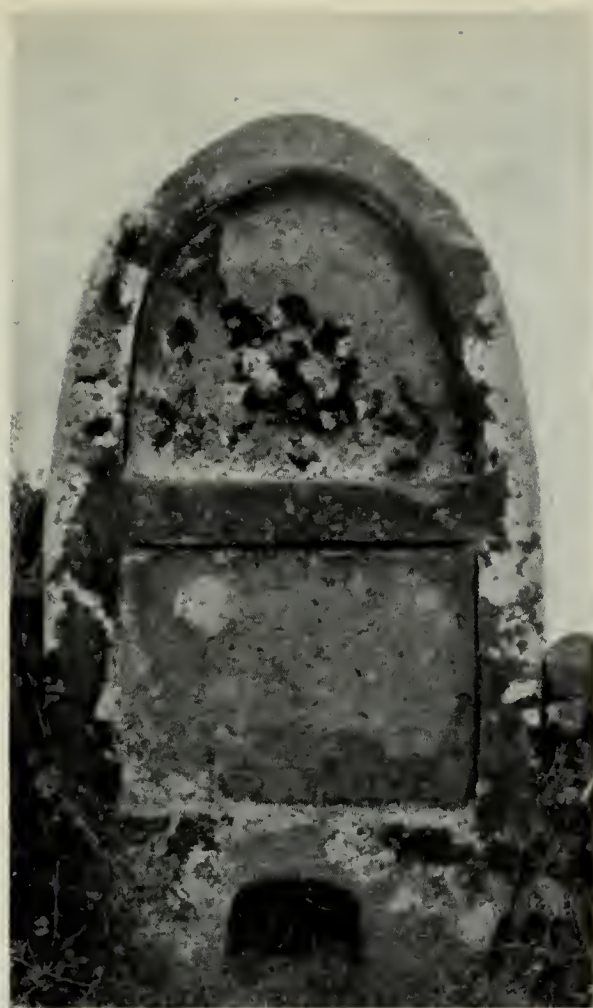



Fig. 42 Pietra di una « tomba dei Giganti » — SARDEGNA.

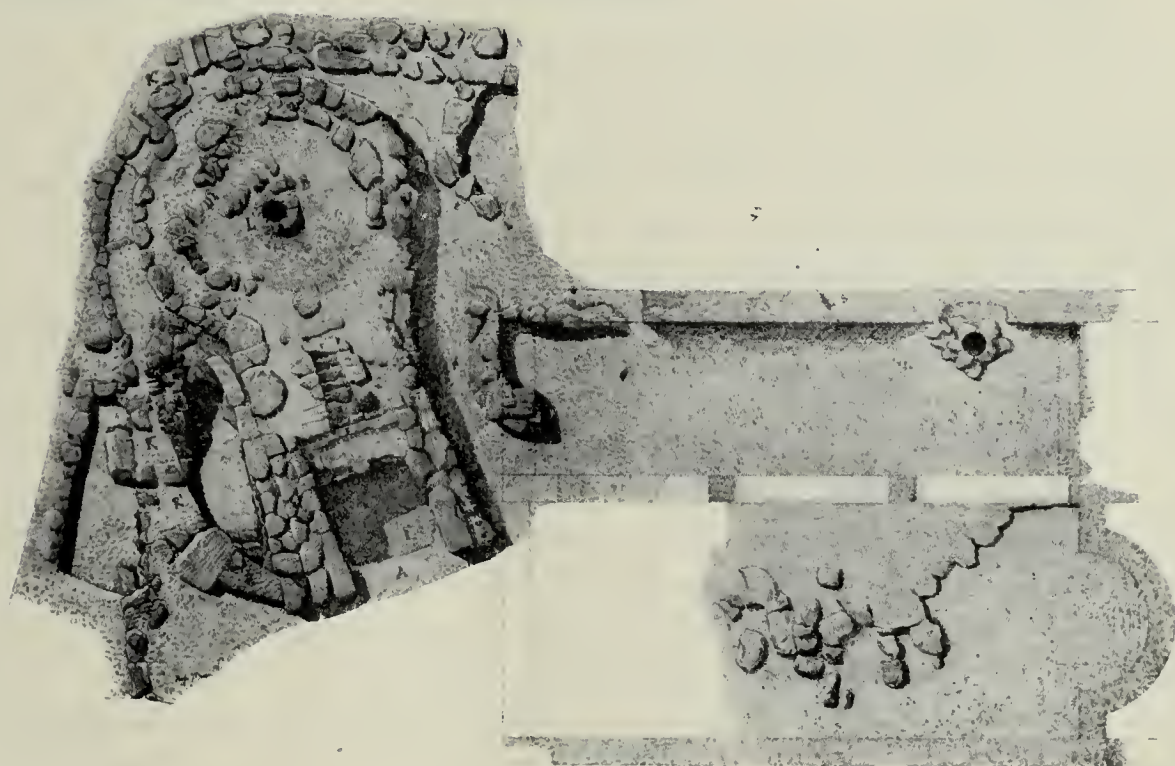



Fig. 43 — Tempio sardo di S. Anastasia.

Degli oggetti di ornamento il più comune e il più caratteristico è la fibula, che vedemmo apparire timidamente nelle terremare, nella forma primitiva dell'arco di violino. Questa forma v'è anche in Sicilia, ma qui comincia intorno ad essa quell'instancabile lavorìo di modificazione del suo elemento principale, cioè dell'arco, che mentre attesta la variabilità del gusto offre anche un prezioso indice di successione cronologica (fig. 37). E così l'arco o si eleva a tutto sesto o si inflette a gomito o serpeggia o si snoda ad arpa e al punto delle piegature si stringe a forcella o si avvolge ad occhiello. Oppure il corpo dell'arco si appiattisce verticalmente od orizzontalmente; in quest'ultimo caso può assumere la forma di una foglia. Delle sottili incisioni geometriche ad anelli paralleli o a linee serpeggianti e dei rigonfiamenti biconici ne costituiscono la decorazione. Se alcune di queste forme appaiono anche nell'Egeo durante il periodo submiceneo e geometrico ciò non è prova che in Sicilia siano prodotto importato: anche se per qualche tipo l'ispirazione venne dall'esterno nel complesso sono di fabbrica locale.

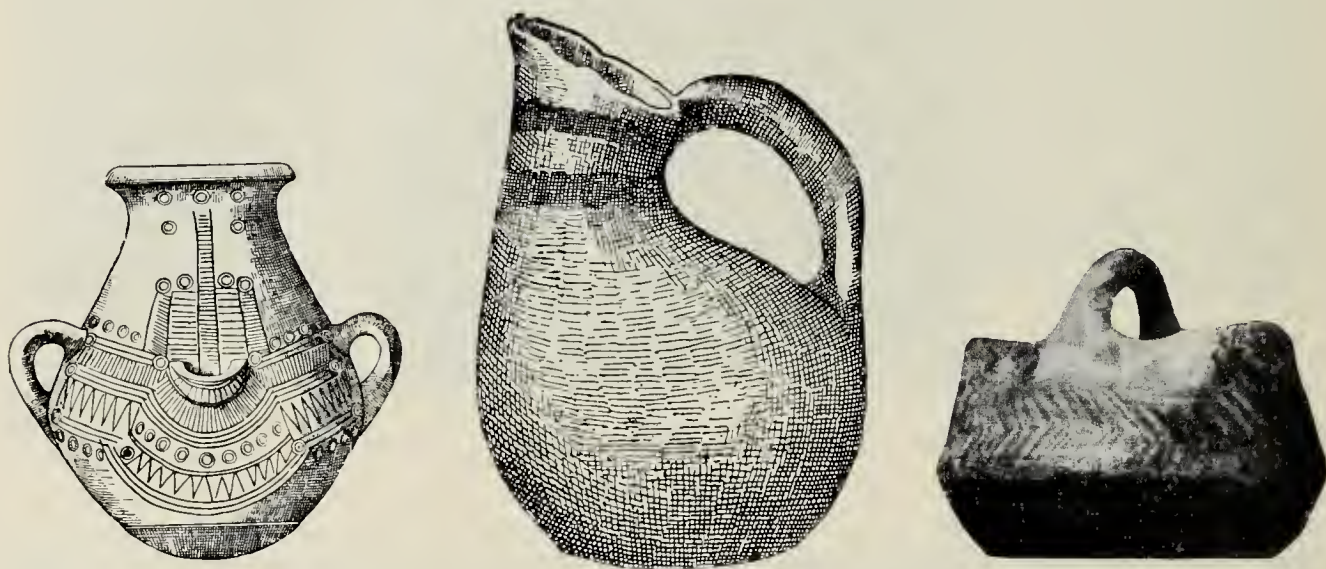



Fig. 44 — Ceramica sarda incisa e dipinta del periodo del bronzo — S. ANASTASIA DI SARDARA.

Scarsi gli altri oggetti di ornamento in bronzo, si riducono a braccialetti, anelli, bottoni, fermagli. Forse la loro scarsezza è dovuta alla depredazione a cui sono state sottoposte le tombe; per questo sono anche rari gli oggetti d'oro (anelli e vaghi di collane), di elettro (anello), di argento (braccialetto ed anello), di osso o d'avorio (pettini), di pasta vitrea, di ambra, di corniola (vaghi di collana).

Per molti di questi oggetti si pensa ad un'importazione dall'Egeo. Ma ancor più che dalle armi e dagli ornamenti questi contatti commerciali sono dimostrati dai vasi micenei trovati nelle necropoli della costa orientale (fig. 38). Sono coppe su alto piede, anfore, pissidi, boccali dell'ultimo periodo della ceramica micenea, di quella che più che altrove è così largamente rappresentata nei ritrovamenti di Rodi. Un raro esempio di anforetta micenea trovata a Girgenti e i vasi di bronzo laminato scoperti a Caldare rendono guardinghi dal negare che questa importazione si sia estesa alla costa meridionale e all'interno. Dove mancano i vasi l'attestano, come a monte Dessueri, le

spade in bronzo o, come a Pantalica, gli specchi di bronzo e gli ornamenti d'oro e di argento. Ma fu importazione commerciale di breve durata, tanto è vero che nessuna influenza ebbero le forme e la decorazione della ceramica micenea sull'indigena ceramica sicula. Preziosi sono ad ogni modo questi documenti per una datazione approssimativa della civiltà del bronzo in Sicilia: siamo negli ultimi secoli del II millennio a. Cr. E da essa si può datare tutta la civiltà del bronzo d'Italia.

Concludendo, dei contatti puramente esteriori di commercio, interrotti alla fine del periodo eneolitico, ripresi quando la civiltà dell'Egeo era al tramonto, mettono qualche nota maggiore di varietà nell'aspetto della civiltà sicula orientale e meridionale durante il periodo del bronzo, ma nel complesso questa civiltà segna un'evoluzione dei suoi elementi che su per i secoli risalgono fino all età neolitica. Per quanto quindi sulla base delle tradizioni antiche si sia tentati di distribuire questo corso di civiltà tra Siculi e Sicani, tra indigeni ed immigrati, la parola più sicura è ancora quella che viene dal riconoscimento incondizionato dell'unità di tutta la civiltà sicula e dei suoi stretti rapporti con la civiltà contemporanea della penisola.

SARDEGNA

Stretti nella convivenza del villaggio ereditato dai neolitici erano gli abitanti del periodo del bronzo, nelle stazioni delle più lontane province d'Italia e della Sicilia, agglomerati sul palco delle palafitte erano gli abitanti delle terremare. L'individuo era lì sommerso nella comunità. L'unione presuppone un capo a cui si debba obbedienza.

Ben diversa costituzione sociale è rivelata dalla civiltà dei nuraghi in Sardegna. Risalenti forse all'età neolitica, accertati ad ogni modo per il periodo eneolitico, essi hanno il loro maggiore sviluppo nel periodo del bronzo, per quanto discendano anche fino al periodo del ferro Questa persistenza millenaria, agevolata dall'isolamento della regione, è prova che nulla potè mutare o sradicare le condizioni di vita da cui i nuraghi presero origine.

Sparsi in tutta l'isola, talvolta aggruppati in breve spazio, a difesa forse di un comune territorio di pascolo e di coltivazione, ma non mai legati in un nucleo compatto che possa dirsi villaggio o città, i nuraghi attestano di una vita indipendente della famiglia, non assorbita dalla comunità.

Protettore naturale dei suoi, delle sue greggi, dei suoi campi, l'abitatore del nuraghe è in buona relazione col vicino che abita a poca distanza da lui, ma è in grado di servirsi della propria casa come fortezza quando la relazione di buon vicinato sia spezzata da una contesa di beni, quando egli debba esercitare il diritto e la giustizia per mezzo della propria forza. Sullo sfondo del vivere sociale primeggia infatti il capo della famiglia come guerriero e come giudice di diritto divino. Certo più famiglie di uno stesso distretto si saranno riunite talvolta a difesa di un interesse comune, famiglie dei distretti più lontani, sotto il vincolo del sentimento religioso, si saranno radunate nel comune santuario federale, ma l'aspetto del nuraghe sta lì a dimostrare che, cessato il bisogno e appagata la comunicazione religiosa, la famiglia tornava al suo isolamento armato. E il nuraghe nella sua pianta e nella sua struttura è prova come industria ed arte possano essere regolate dai bisogni e dalle condizioni sociali dell'uomo.

Dove natura di suolo rendeva possibile la pastorizia o l'agricoltura, cioè sull'orlo

di altipiani o presso corsi di acqua, o dove v'era un passaggio obbligato verso un fertile terreno della valle o del piano là sorge il nuraghe: esso è fatto per possedere e per difendere.

Nella forma più semplice era costituito da una torre a tronco di cono (fig. 39), che può negli esemplari maggiori raggiungere il diametro di 10 metri. Le sue mura, assai spesse, sono costruite con pietre che variano di grandezza da nuraghe a nuraghe e talvolta nel nuraghe stesso salendo dai filari inferiori ai superiori, ma che non raggiungono mai le proporzioni delle costruzioni dette ciclopiche del periodo del bronzo nella Grecia, del periodo del ferro in Italia. Nella disposizione delle pietre, che erano artificialmente squadrate, si cerca di conservare una stratificazione parallela ed orizzontale. Nelle mura sono aperte finestre e feritoie. Si accede all' interno per mezzo di una bassa porta (fig. 40) ed un breve corridoio, sul quale per lo più si trova a destra uno stanzino di guardia e a sinistra una scala che conduceva ad un piano superiore. L'interno è occupato da una grande camera circolare, la cui copertura ad alveare è ottenuta col digradare delle pietre (fig. 41). Nicchie o recessi si aprivano talvolta nelle pareti della camera. In qualche caso l'interno era diviso in più camere. Il nuraghe poteva avere due piani, raramente ne aveva tre.

Ma il nuraghe poteva assumere anche forme più complesse, poteva essere innalzato sopra una terrazza con muro di sostegno, avere l'aggiunta di uno o più bastioni egualmente circolari, possedere un sistema avanzato di difesa della porta fatta di torri e di mura. Talvolta la difesa sotto forma di un recinto chiuso o di un muro di allacciamento, l'uno e l'altro protetto da altre piccole torri, si distende intorno al nuraghe o ne abbraccia più d'uno in una specie di campo fortificato.

Ed infine villaggio di sudditi raggruppati fittamente intorno ad un capo di tribù erano le case circolari dal saldo muro perimetrale in pietre che si distendevano intorno a qualche nuraghe (Serrucci). Ciò indica l'avviamento ad una forma più larga di convivenza sociale.

Posizione naturale e spessore delle mura, difficoltà di accesso all'interno attraverso la bassa porta che obbligava a curvarsi, disposizione della scala alta dal suolo che rendeva malagevole salire al piano superiore, opere accessorie di difesa, tutto fa del nuraghe una casa fortificata. Come nella capanna, come nella terramara lo scavo ha ritrovato nell'interno il secolare avanzo dei pasti, il cumulo del focolare.

Isolata al pari della casa dei vivi è quella dei morti. Se le tombe scavate nella roccia del periodo eneolitico presuppongono anch'esse forse già l'esistenza dei nuraghi come abitazioni, il sepolcro caratteristico del nuraghe è la « tomba dei giganti » che si ritrova nelle sue vicinanze. Costruzione che si vuol far derivare dal dolmen, essa è costituita da lastre di pietra, fitte per taglio e coperte da altre lastre. Il muro di recinzione è duplice e l'intercapedine è riempita di terra: questo muro si distende ai lati dell'entrata con due braccia arcuate. Cella e corridoio sono sulla stessa linea e costituiscono un lungo spazio rettangolare. La loro ampiezza indica che è tomba di famiglia. Una lastra rettangolare o arcuata nell'alto, di rado trapezoidale, chiudeva l'ingresso del corridoio ed aveva in basso una piccola apertura (fig. 42). Il tipo della costruzione nuragica ha influito anche sulla tecnica di queste tombe e alle lastre erette si sostituisce il muro fatto di ordini di blocchi gradualmente aggettanti dal basso in alto verso l'interno, ma rimane sempre la copertura con lastre di tipo dolmenico.

Divinità con quattro occhi e quattro braccia.

Capo di famiglia.

Arciere.

Guerriero.

Fig. 45 — Statuette sarde del periodo del bronzo — *Museo, Cagliari.*

Fig. 46 — Seso — PANTELLERIA.

Forse come nei dolmen la tomba era nascosta sotto un cumulo di terra. Quando intorno al nuraghe si stendeva un abitato è da supporre che avesse una corrispondente necropoli: in essa forse avrà continuato a sussistere il tipo eneolitico delle tombe scavate nella roccia.

Guerriero e capo della sua famiglia il Sardo dei nuraghi dobbiamo immaginarlo anche sacerdote del suo focolare domestico. A questo fa pensare il ritrovamento di statuette e barchette votive in bronzo nell'interno del nuraghe. Ma, come il nuraghe, sebbene isolato, fa parte di vasti aggruppamenti che sembrano avere uno scopo di protezione comune, così la esistenza di santuarî ci mostra i loro abitatori stretti nel vincolo di una comunità religiosa, la quale poteva anche estendersi ad intere province dell'isola. A S. Vittoria di Serri, a S. Anastasia di Sardara, a Mazzani il santuario è tornato alla luce con tratti stabili e caratteristici (fig. 43). Era parte essenziale del culto un pozzo sacro, alimentato o no da una fonte perenne, a cui si accedeva per mezzo di una scala e che era coperto da una costruzione a cupola. Dinanzi all'edificio v'era un atrio di accesso con fossa sacrificale e all'intorno un recinto con sedili. Frammenti di architettura, cioè cornici con dentelli trapezoidali e lastre con cerchietti punteggiati ed angoli incisi, indicano quale fosse la loro decorazione.

Culto di acqua indicato anche da altri monumenti (fontana sacra presso Rebeccu) è implicito nella struttura del santuario; ordalie, cioè giudizi di dio compiuti per mezzo delle acque, sono ricordati da una testimonianza letteraria: forse anche nel santuario oltrechè presso le tombe si svolgeva l'incubazione che altre testimonianze ci dicono compiute presso gli « eroi ». Più dubbio rimane se stilizzate rappresentazioni di teste bovine o di protuberanze a forma di mammelle siano simbolo di una divinità maschile

Fig. 47 — " Tempio „ di Mnaidra — MALTA.

e di una divinità femminile che hanno nella civiltà dell'Egeo i loro prototipi. Ad ogni modo la stipe votiva di armi, di strumenti, di vasi, di statuette dispersa all'intorno nel saccheggio è prova della natura e della continuità del culto.

Forse non a questo solo tipo dell'edificio a cupola sopra il pozzo si limitava il santuario sardo se carattere sacro si deve riconoscere anche ad un recinto nuragico ipetrale nel centro della Giara di Serri, con altare, vaschetta, cippo betilico e avanzi della stipe votiva. Ma poteva anche essere luogo di riunione dei capi, tribunale federale in rapporto al vincolo dell'anfizionìa religiosa.

Con alcune sue caratteristiche di forma (askos a largo collo, olla piriforme, cestello) e di decorazione incisa (angoli e cerchietti punteggiati), più raramente dipinta (fasce ed angoli), la ceramica della

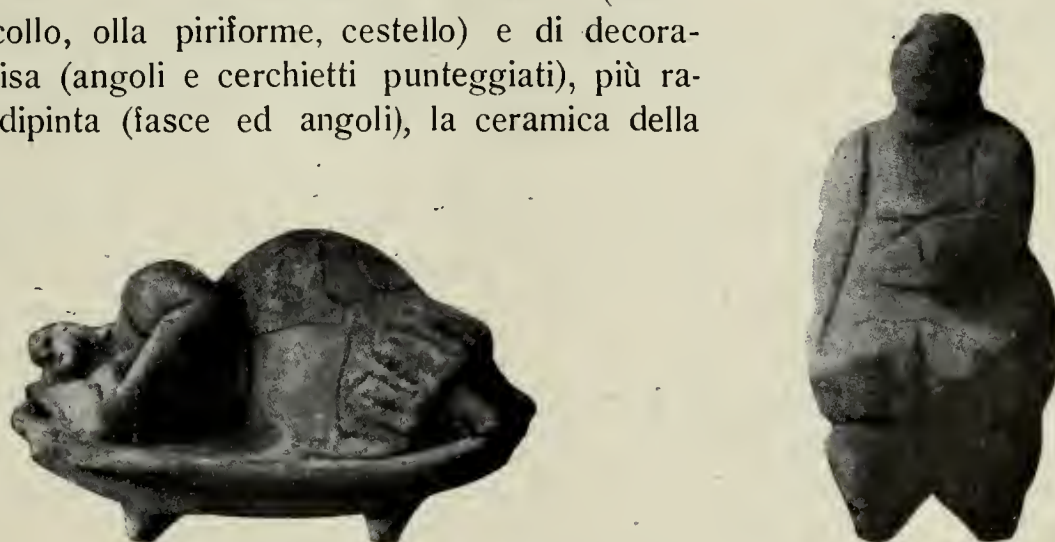



Fig. 48 — Statuette femminili — MALTA.

civiltà nuragica (fig. 44) s' inquadra nella tecnica e nei tipi generali del periodo del bronzo. Lo stesso vale delle armi, degli strumenti, degli oggetti di ornamento, specialmente in bronzo. Quanto sviluppata fosse l'industria di questo metallo lo indicano i grandiosi lavori di estrazione delle miniere e l'officina fusoria di Ortu Commidu se già alcuni ritrovamenti dentro i nuraghi non provano che la fusione del bronzo fosse industria famigliare esercitata nell'edificio stesso.

Questo sviluppo della tecnica illumina sopra un altro dei lati caratteristici della civiltà sarda, la sua ricchezza di statuette in bronzo (fig. 45), assai superiori a qualche tentativo di figuretta fittile isolata o decorante dei vasi. Ne potrà discendere la fabbricazione anche nel periodo del ferro, ma i ritrovamenti mostrano che sono essenzialmente di questa età. Provenienti dall'interno dei nuraghi, dalle tombe, dalle stipi dei santuarî, dai ripostigli sembrano essere sempre statuette votive, cioè arte legata alla religione. In alcune di esse si sono volute riconoscere delle figure mostruose di dèi a quattro occhi e a quattro braccia. Negli animali non superano di molto la rozzezza della plastica neolitica e delle terremare, ma nelle figure umane sono di una trattazione espressiva che sembra rivelare l'anima sarda. La estrinseca infatti nell' aspetto del guerriero e dell'arciere, del capo di famiglia e della madre col figliuolo in grembo, del devoto che attinge l'acqua col secchiello forse dal pozzo sacro e dell'offerente che porta l'animale sulle spalle. Sommarie nei particolari anatomici e nella disposizione del vestito, angolose nei movimenti delle braccia e delle gambe, inerti nell'atteggiamento del volto appena sbozzato, pur tuttavia esse colpiscono come immagini di una rude realtà.

Donde sia venuta all'isola la prima idea del nuraghe, se esso cioè segni l'arrivo di un nuovo popolo o la semplice importazione d'una tecnica è problema ancora negato alla scienza, che pure volge intorno lo sguardo su monumenti consimili delle Baleari e soprattutto sui monumenti di Pantelleria e di Malta; ma lo volge inutilmente. Guardando ancor più lontano, si è pensato alla provenienza dalla Calacca, ma, salvo un' apparente somiglianza di forma, non si vede come dalla casa circolare in mattoni crudi della valle dell' Eufrate e del Tigri possa essere sorta la salda costruzione in pietra del nuraghe.

PANTELLERIA E MALTA

Nella piccola isola di Pantelleria, ponte sperduto nel mare tra la Sicilia e l'Africa, si hanno avanzi di abitazioni nel villaggio neolitico a capanne rettangolari di Mursia, le cui armi di pietra si attardano in forme paleolitiche e la cui ceramica sembra importata, si hanno sepolcri col medesimo materiale nei « sesi » (fig. 46). Sono questi delle costruzioni di pianta ellittica o circolare a forma di tronco di cono o di segmento di sfera, fatte col sistema ciclopico dei grandi blocchi non lavorati e riempiti negli interstizî con pietre minori. Le basse porte conducono dall'esterno attraverso corte gallerie in due o più camere con volta ad alveare, che servivano di sepoltura. Se grandezza ed apparenza esteriore li fanno assomigliare ai nuraghi, la tecnica di costruzione, la pianta prevalentemente ellittica e l'uso di essi come sepolcri li presentano come una manifestazione di civiltà alquanto differente. Sebbene attestata da scarso materiale la loro maggiore antichità è un'altra prova in appoggio.

In Malta possono le rare torri circolari dall'aspetto di fortezza, nucleo forse di

villaggio, essere paragonate, anche per la tecnica della struttura con filari di pietre, ai nuraghi, ma ad altri contatti accennano le altre manifestazioni della sua civiltà preistorica, in prevalenza civiltà che dal periodo eneolitico discende sino alla fine del periodo del bronzo.

I cosiddetti templi (fig. 47), vaste costruzioni ipetrali, costituite da complessi di stanze ellittiche o semicircolari nelle due isole di Gozo (Sciaghra) e di Malta (Hagiar-Kim) per la tecnica delle grandi pietre erette, per la copertura dei vani con lastre richiamano all'architettura megalitica, particolarmente a quella delle Baleari e dell'Africa settentrionale. L'aggettare graduale degli ordini superiori delle pietre sembra l'innesto su questa architettura della costruzione a falsa volta propria dell'Egeo e all'Egeo accennano delle spirali a rilievo simili a quelle delle lastre di chiusura delle tombe eneolitiche di Castelluccio in Sicilia.

Sepolcri in origine, divenuti forse centro di culto eroico, come del resto è attestato dallo sviluppo dei monumenti megalitici in altre regioni, hanno assunto giustamente il nome di templi perchè altari, vaschette, pietre betiliche, nicchie ne indicano il carattere sacro.

A contatti con la Sicilia si sono volute riportare le tombe scavate nella roccia (necropoli di Hal-Saflieni) costituite da una camera centrale circolare, nella quale si aprono altre camere e nicchie di forme diverse.

Lontane reminiscenze dell'Egeo, della civiltà delle Cicladi e della civiltà minoica, irrigiditesi sopra un fondo paesano, si sono volute riconoscere in alcune singolari statuette femminili in calcare e in terracotta, nude o coperte di una sola veste a frange, erette o distese sul fianco in atteggiamento di riposo, forse il riposo eterno (fig. 48), che, trovate egualmente nel tempio di Hagiar-Kim e nella necropoli di Hal-Saflieni, indicano contemporanea la civiltà dei due tipi di monumenti. L'esagerazione delle parti grasse, segno di razza negroide, in contrapposizione alla secchezza nervosa delle figure in bronzo della Sardegna, mentre da un lato richiama alla statuetta paleolitica di Mentone dall'altro accentua il carattere indigeno e indipendente di quest'arte.

La ceramica maltese d'impasto liscia o con bottoni a rilievo, oppure fine e lucidata a stecca, con decorazione geometrica incisa e talvolta riempita di puntini, si inquadra nella ceramica di periodo eneolitico e richiama a contatti con la Sardegna, con la Sicilia, con l'Italia meridionale e ancora più in là con l'Egeo. Lo stesso è di qualche avanzo di ceramica dipinta.

Le asce-amuleti in serpentino levigate trovate nella necropoli confermano che questa civiltà si svolge nell'età dei metalli.

La posizione di Gozo e di Malta nel mezzo del Mediterraneo spiega il carattere ibrido della loro civiltà, che del resto finora si intravvede solo da scarsi e poco esplorati monumenti.

ISTRIA

I monumenti della Corsica, della Sardegna, di Pantelleria, di Malta si ricollegano nel loro complesso all'architettura del Mediterraneo occidentale e meridionale: dall'altra parte d'Italia ad oriente e a settentrione i castellieri dell'Istria sono la guardia più avanzata nell'Adriatico di un sistema di costruzione che ha il suo centro nei Balcani.

Il suo apparire sulle montagne carsiche, che tuttavia non oltrepassò, segna ancora

una volta l'attrazione che per tutte le civiltà circostanti ebbero i mari e le terre d'Italia. I nomi di alcuni di questi castellieri (Ermada, Doberdò, Monfalcone) hanno oggi ben altra risonanza nella storia del nostro paese.

Collocati quasi sempre sulla cima dei monti ad altezze che variano dai duecento agli ottocento metri miravano allo sbarramento e alla difesa di valli, ma soprattutto racchiudevano nel giro delle loro mura una distesa più o meno ampia di territorio, l'abitato raccolto intorno ad un edificio centrale. A differenza quindi del nuraghe, della casa-fortezza, il castelliere è un villaggio fortificato. Il muro di cinta tende ad avere la forma circolare perchè corre intorno alla vetta del monte oppure segue la linea irregolare dell'altipiano o si arresta là dove la roccia ripida era già naturale difesa. Talvolta il recinto è formato da più giri concentrici di mura oppure è rafforzato con torri minori specialmente ai lati della porta d'ingresso. In qualche caso due castellieri sono legati da un muro o sono compresi in un recinto comune. Tanto l'edificio centrale, del quale più di una volta non rimane che un cumulo di sassi, quanto il muro di cinta erano costruiti nello stesso modo con pietre sovrapposte. Di rado il castelliere assurge alla grandiosità megalitica o alla regolarità nuragica. Ma le mura di cinta, che erano assai profonde ed alte più metri, ruinate sul declivio costituiscono spesso ancor oggi un formidabile vallo: per questo dopo esservi passati anche i Romani vi si annidarono castelli medioevali e vi trovarono protezione villaggi moderni.

Non sottoposto ancora ad una rigorosa esplorazione il castelliere dell'Istria cela nel suo compatto strato archeologico accumulatosi nei millenni il volto della sua civiltà. Non sappiamo come fossero fatte le sue capanne o le sue case, se esso racchiudesse anche talvolta dei sepolcri o se la necropoli si estendesse sempre al di fuori della cinta. Sporadici ritrovamenti di armi o strumenti in selce scheggiata o di asce levigate in pietre verdi indicano per i loro tipi che forse la vita è là cominciata sino dal periodo eneolitico, ma alcune armi di bronzo e i frammenti di ceramica attestano che non soltanto è continuata durante il periodo del bronzo ma che ha avuto la maggiore fioritura durante il periodo del ferro. Ciò è confermato dalle necropoli di cremati trovate talvolta nell'immediata vicinanza del castelliere.

PERIODO DEL FERRO

Nella capanna, nell'abitazione lacustre, nella terramara, nel nuraghe, nel castelliere, per ogni parte d'Italia la civiltà del bronzo, unica nei suoi tratti fondamentali, segna la varietà delle regioni. Dal tramonto del neolitico essa si distende fino all'alba dell'età storica, all'apparizione del ferro.

Il metallo che nella favola antica segnava trucemente l'apparizione di ogni nequizia fra gli uomini, perchè ad esso era legata l'idea dell'arma più affilata e più tagliente, della guerra quindi più feroce, s'insinua subdolamente nella civiltà d'Italia da principio come oggetto d'ornamento. La tecnica della sua estrazione dal minerale era già additata dalla fusione del rame, non doveva essere più invenzione difficile per l'uomo, ma se compare così tardi come metallo lavorato, mentre già forse dall'Antico Impero se ne ha conoscenza nell'Egitto, dall'età minoica in Creta, dal periodo miceneo in Troia e Micene, e qualche traccia ve n'è anche in Italia nello strato eneolitico di Castelluccio in Sicilia e nello strato che si vuole miceneo di Coppa

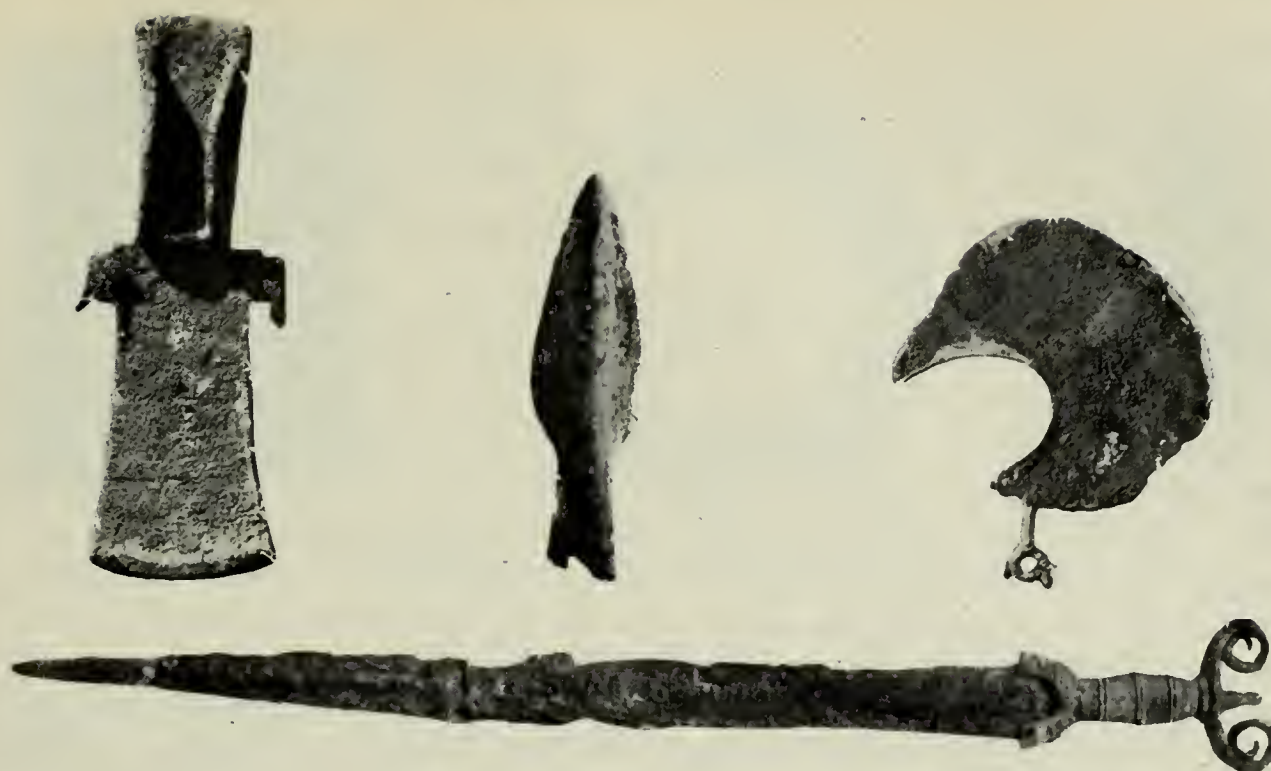



Fig. 49 — Ascia, spada, lancia, rasoio in bronzo del periodo del ferro — ROMA E AGRO FALISCO.

Nevigata nelle Puglie, ciò dipende forse dal fatto che la doppia fusione a cui va sottoposto il minerale di ferro perchè ne sia tratto il metallo e la più alta temperatura che esso richiede dovevano renderne più difficoltosa che per il bronzo la sua estrazione. I dati archeologici confermano così le descrizioni omeriche in cui accanto alle predominanti armi di bronzo il ferro è metallo raro e adoperato piuttosto per ornamento. Solo appunto la sua difficile estrazione doveva essere causa del suo carattere di preziosità, non il suo grigio aspetto, inferiore al luccicare del bronzo, non la sua durabilità perchè troppo sensibile all'ossidazione. E l'ossidazione ne fa anche per l'archeologia un metallo traditore, perchè di esso il più delle volte non si raccoglie che

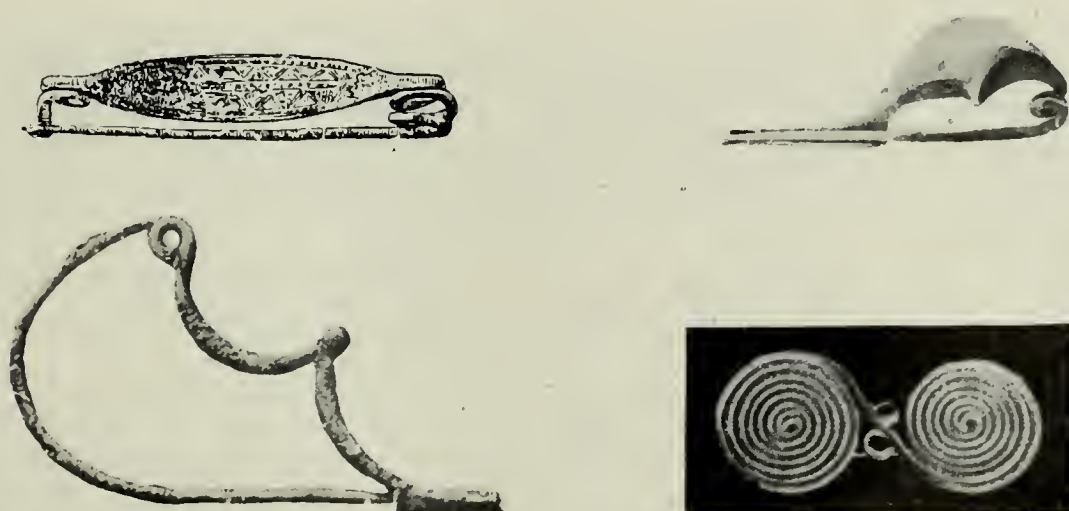



Fig. 50 — Fibule di bronzo a foglia, serpeggiante, a navicella, a doppia spirale del periodo del ferro.
PIANELLO, AGRO FALISCO, PRAENESTE.

informe ruggine. Bisogna perciò scendere al periodo classico, al V, al IV secolo a. Cr. per vedere la lancia e la spada di ferro soppiantare completamente le armi di bronzo. Nell'allungamento della forma esse continuano il processo della ricerca di una maggiore penetrabilità. Ma ormai in questa età i caratteri della civiltà sono affidati a manifestazioni superiori dell'arte, cosicchè appare tramontata l'importanza dell'arma per la loro determinazione.

Per tutto questo anche se noi diamo ad un periodo di civiltà, che sta tra quello del bronzo e l'alba dell'età storica, il nome di periodo del ferro, il ferro non ne è l'elemento predominante. Esso anzi è il più delle volte assente. Ma come sono eneolitici alcuni strati per le forme assunte dalle armi di pietra anche quando non vi è nessuna arma di rame, appartiene al periodo del ferro tutto uno strato di civiltà per il nuovo aspetto preso dalle armi, dagli strumenti, dagli ornamenti di bronzo e dalla ceramica. Si vuole anzi che la tecnica del bronzo laminato, che ancor più della presenza del ferro contraddistingue questo periodo, per quanto bronzi laminati si conoscano per l'Egitto in statue e per Creta in vasi da età assai più antica, presupponga incudine e martello di ferro. Perciò altri lo chiamano piuttosto periodo del bronzo laminato. Solo ora infatti prende sviluppo il paziente lavoro del ramaio, che batte, distende, assottiglia, piega e curva il metallo per dargli la forma che egli ha nella mente anzichè riceverla compiuta e intangibile dal fuoco della fusione.

Il ferro si insinua dunque discreto e tranquillo nella civiltà del bronzo. Con esso non cala in nessuna parte d'Italia un nuovo popolo terribilmente irto di nuove armi. Ancor prima che nel pugno del guerriero fa pompa di sè come fibula sul petto della donna. Dubbio quindi rimane se prima che altrove il ferro abbia toccato l'Italia sulla sponda dell'Adriatico. Certo la civiltà del ferro non è in Italia che la continuazione e lo sviluppo della civiltà del bronzo.

Continuazione ne sono le armi in bronzo fuso (fig. 49). Prima che sparisca dal novero delle armi, come con il periodo del bronzo era sparita la freccia, l'ascia, che lasciammo provvista di alette, o accresce il loro spessore e vi aggiunge delle appendici laterali oppure si immanica con un tubo a cannone. La spada che aveva solo breve codolo ora è fusa di un solo pezzo con l'elsa. Il rasoio da rettangolare diviene lunato. Di poco si modifica la cuspide di lancia: essa arrotonda i suoi lati.

Ma la laminazione del bronzo permette ora di sostituire alla debole protezione del corpo fatta con cuoio o con tessuto l'arma di difesa, il cinturone, la corazza, lo scudo di metallo. All'arma più penetrante si contrappone più salda resistenza. La lotta non è più la zuffa pugno contro pugno della prima età paleolitica o il destro slancio dell'arma vibrata di tutti i periodi seguenti, è il duello omerico in cui gli avversarî misurano forza e agilità, è la gara fra l'arma di offesa e l'arma di difesa, che, trasportata dal petto e dal braccio dell'uomo alle sue costruzioni di terra e di mare, si combatterà in ogni tempo più gigantescamente e senza tregua tra la macchina di guerra e la parete contro cui si rovescia.

Accanto all'arma di difesa la nuova tecnica della laminazione crea il vaso di bronzo. Già in Sicilia a Caldare era apparso ma come un'importazione dall'Egeo: ora soltanto esso si diffonde. Di fronte alla fragile ceramica dovette apparire utilissimo acquisto. E una forma particolarmente italica sembra che sia quella della situla, del secchio cilindrico o a tronco di cono.

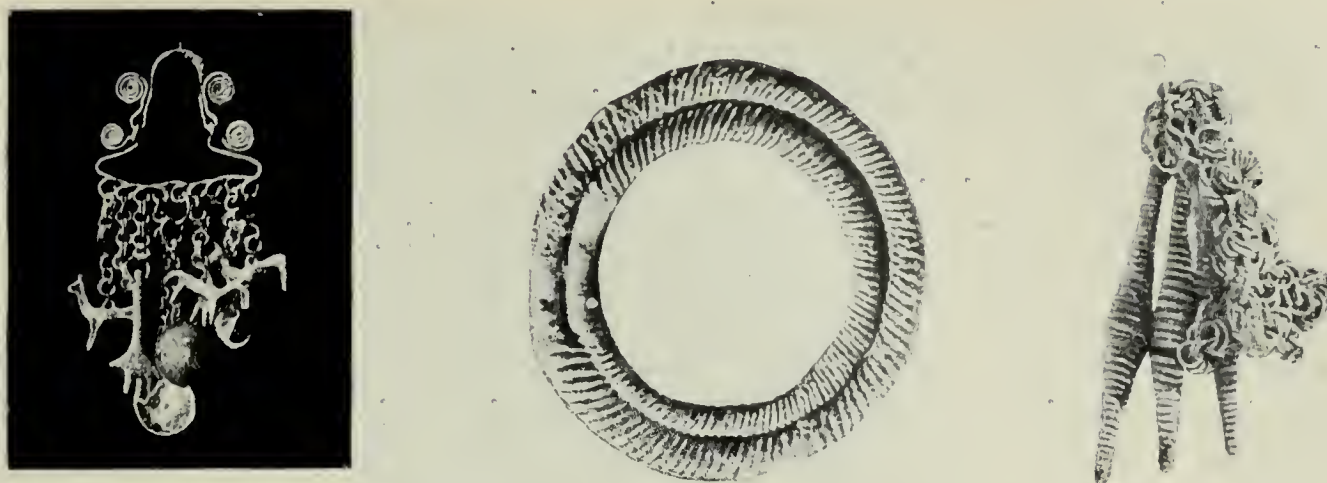



Fig. 51 — Pendagli e braccialetto in bronzo del periodo del ferro — AGRO FALISCO E PRAENESTE.

Ma, fusi o laminati, il predominio nel periodo del ferro rimane agli oggetti di ornamento. Più facilmente appagato, il desiderio dell'ornamentazione personale segna ora tratti più delicati sul quadro della civiltà. La più tormentata delle forme è quella della fibula (fig. 50). Non soltanto si lavora intorno all'arco, traendone serpeggiamenti a drago, appiattendolo a foglia di lauro, ingrossandolo a navicella piena o vuota, stendendolo a losanga, sostituendolo addirittura con due o quattro spirali di filo appiattito, ma si modifica anche la guardia dello spillo, si allunga, si accresce d'un riparo a disco, e da per tutto nel corpo e nella guardia si aggiungono bottoncini rilevati e sottili incisioni geometriche. Talvolta una forma è diffusa per ogni regione ed è persistente nel tempo, talvolta invece è limitata ad un sepolcreto ed a un breve periodo. Certo non caratterizza dei popoli.

Egualmente varî sono altri ornamenti, il pendaglio e l'ago crinale, l'anello e il braccialetto attorto a fune (fig. 51).

È difficile dire quante di queste nuove forme si debbano ad influenze straniere che per via di terra giungevano dalla civiltà dell'Europa centrale e per via di mare

Fig. 52 — Ceramica di tipo laziale del periodo del ferro — *Museo Gregoriano, Roma.*

dai paesi di oriente. La seconda fase del periodo del ferro si copre col periodo dell' influenza orientalizzante che vedremo ulteriormente nel suo splendore, ed anzi di quest'ultima è propria l'abile tecnica della laminazione del bronzo. Ma la prima fase del periodo del ferro è contraddistinta in generale da due elementi che le dànno un volto unico in molte regioni d' Italia, dalla ceramica e dal rito funebre della cremazione.

Rozza è la ceramica quanto quella delle terremare (fig. 52). Essa è ancora d'impasto e lavorata senza tornio. In conseguenza le forme predominanti rimangono quelle a tronco di cono. Persiste la decorazione dei cordoni e dei nastri a rilievo e quella incisa si approfondisce fortemente nell'argilla. Ed essa aggruppa in combinazioni varie i suoi motivi costantemente geometrici (angoli, croci gammate, meandri). La lucidatura a stecca procura talvolta un aspetto più raffinato al goffo e pesante vaso.

Come per la ceramica il tono al periodo del ferro l'ha dato l'eredità delle terremare, dalle terremare si diffonde il rito funerario della cremazione. Esso nel periodo del bronzo aveva spezzato la generale inumazione dell'età neolitica. Se qualche caso di cremazione anzi appare unito a suppellettile neolitica è il nuovo rito che nel periodo del bronzo si insinua tra famiglie attardatesi nella più antica civiltà. E d'altro lato se fin giù nella seconda fase del periodo del ferro permane in molti luoghi l' inumazione, e talvolta ancora col cadavere rannicchiato, è prova che è stato conservato il rito quando la civiltà era mutata (versante adriatico delle Marche e dell'Abruzzo teramano, versante tirreno dalla Campania alla Calabria).

Ma possiamo oggi seguire attraverso numerose necropoli come il rito della cremazione si sia diffuso per tutta i' Italia settentrionale e centrale ed abbia raggiunto l'Italia meridionale nel suo estremo punto con la necropoli di Timmari nella Basilicata. Difficile è in molti casi distinguere il momento preciso dell'età, l'appartenenza alla civiltà del bronzo o ad una civiltà di transizione, ma dalle necropoli ancora terramaricole del Veneto (Bovolone), dell'Emilia (Crespellano), attraverso quelle di transizione al periodo del ferro della Lombardia (Fontanella), dell'Emilia (Bismantova), delle Marche (Pianello), del Lazio (Tolfa e Allumiere), della Basilicata (Timmari), si giunge alle necropoli del pieno periodo del ferro del Piemonte (Castelletto Ticino), della Lombardia (Golasecca), del Veneto (Colli Euganei), della Venezia Giulia (S. Lucia, Ronchi), dell'Emilia (Bologna, Villanova), della Toscana, dell'Umbria e del Lazio, cioè del territorio che apparterrà all'Etruria (Volterra, Bisenzio, Tarquinii, Caere, Veii).

In queste varie necropoli si coglie l'evoluzione della forma in quel particolare cinerario a doppio tronco di cono, che nel suo aspetto più progredito è noto sotto il nome di vaso villanoviano dalla necropoli di Villanova presso Bologna. Nelle necropoli terramaricole in origine il cinerario adoperato è di forma conico-ovoidale troncata con bocca ampia. Volendosi un vaso con minore imboccatura che meglio custodisse gli avanzi del morto la forma offerta dalla tecnica senza tornio era quella del doppio tronco di cono in cui il cono superiore rovesciato costituiva la spalla del vaso. Restringendosi il diametro del cono superiore si giunse alla forma allungata e alla bocca stretta del vaso villanoviano. Meglio esso poteva così chiudersi con una semplice ciotola. In periodo più avanzato il cinerario quasi ad immagine del defunto fu coperto con un elmo in terracotta (fig. 53).

Si crede che tale forma dell'ossuario fosse voluta da una tradizione rituale. Ciò non si può escludere, per quanto vi siano cinerari di forme diverse in una stessa

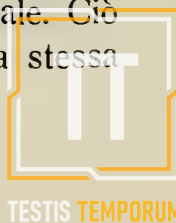



Fig. 53 — Cinerario di tipo Villanova — TARQUINII — *Museo Archeologico, Firenze.*

Fig. 54 — Necropoli — PIANELLO.

necropoli come in quella del Pianello, per quanto solo il cinerario a corpo sferico schiacciato appaia nel territorio falisco e solo quello ovoidale o l'urna a forma di capanna si abbia nel territorio latino e per quanto contemporaneamente il vaso villanoviano e l'urna a capanna siano in uso nel territorio etrusco (Tarquinii).

La decorazione incisa di questi vasi progredisce con la forma. Rimanendo pur sempre dentro i motivi geometrici è costituita in origine da rozzi meandri che si incurvano talvolta in linee ondulate, da angoli, da doppie spirali (Pianello, Timmari), si affina, si arricchisce, si complica in appresso in croci gammate, meandri multipli, quadrati (Villanova).

Analoga evoluzione verso una maggiore raffinatezza si ha nel tipo del sepolcro. Se non erano più collocati liberamente sul palco della palafitta, i cinerarî venivano ancora da principio deposti a fior di terra in un terreno comune, ma stipati, incastrati l'uno in mezzo all'altro davano sempre un' idea dell'affollamento terramaricolo (fig. 54). Una ciotola, un frammento di vaso, una pietra copriva l' imboccatura del cinerario, una pietra fitta sembra che ne indicasse all'esterno il posto sotterra (Timmari). Ma poscia dal terreno comune si passò al pozzetto isolato scavato per ogni cinerario. Volendolo ancora più proteggere si circondò il cinerario con lastre di pietra o si foderò il pozzetto di murelli a ciottoli (Bologna) oppure si depose il cinerario in una custodia di pietra (territorio falisco), applicazione quest'ultima al rito della cremazione del sarcofago di pietra che si cominciava in qualche caso ad adoperare per l'inumazione. Ed egualmente, sull' imitazione delle tombe a fossa e a camera contemporanee, si scavò, accanto al pozzetto, un loculo per la deposizione della suppellettile. Con questo tipo di tomba, come con la forma del vaso villanoviano, siamo già nella seconda fase, nel periodo dell'influenza orientalizzante.

Lo stesso progresso è additato dalla suppellettile. In corrispondenza alla natura spirituale del rito da principio essa si riduce a qualche fibula o a qualche ornamento personale in bronzo che fu raccolto rotto, bruciato e contorto con le ceneri del rogo e a qualche vaso. Più tardi invece, anche qui sotto l' influenza delle tombe a fossa e a camera, si dà al defunto cremato un ricco corredo di vasi, di armi per gli uomini, di strumenti (rocca, fuso) e di oggetti di ornamento (fibule, cinture, braccialetti, aghi crinali) per le donne.

Se vaste e varie sono le necropoli ignoriamo quasi completamente per questo periodo la forma dell'abitazione. È da presumere che persistesse la capanna. In qualche caso (Satricum nel Lazio) se ne è riconosciuta l'esistenza e, se gli avanzi di ceramica trovati non permettono di stabilire una successione assoluta tra le varie forme, è d'altra parte probabile che le capanne circolari fossero più antiche di quelle ellittiche e rettangolari. Che capanna fosse ancora l'abitazione lo confermano infine per il Lazio e per l'Etruria i cinerarî a foggia di capanna (fig. 55). Circolari o rettangolari essi ripetono per il morto la casa del vivo. Indicano l'aspetto della porta e in qualche caso della finestra, la costruzione delle pareti e del tetto. Se accanto alla capanna sia stata costruita anche la casa con pietre, almeno nello zoccolo di base, cosa che è attestata per il periodo ulteriore (Satricum), non è più constatabile, perchè forse nella cerchia dei villaggi e delle città divenute storiche questa casa primitiva di pietre slegate andò distrutta e sepolta sotto le costruzioni posteriori.

E siccome siamo ormai alle porte dell'età storica, quei millennî che abbiamo

Fig. 55 — Cinerario a forma di capanna — CASTEL GANDOLFO — *Museo Gregoriano, Roma.*

veduto cadere a stilla a stilla nel silenzio delle caverne preistoriche divengono nello sviluppo della civiltà del ferro soltanto dei secoli. Dal periodo di transizione dal bronzo al ferro, che coincide con la decadenza della civiltà micenea nell'Egeo, sino ad ora sono passati forse tre secoli: dal X all'VIII a. Cr.

Esaminata nella sua estensione e nel suo sviluppo la civiltà del ferro continua

Fig. 56 — Stele di Novilara — *Museo Preistorico, Roma.*

dunque così, per il facile scambio dei prodotti, delle costumanze e delle idee, quel processo di livellamento di tutta la civiltà d'Italia che a più riprese si ebbe nell'età paleolitica e neolitica, nel periodo eneolitico e nel periodo del bronzo. Dove non giunge il rito giunge l'oggetto d'uso; lo strumento più progredito caccia via quello arretrato. Anche i fedeli conservatori del neolitico, che durante il periodo del bronzo si erano appartati sui monti, cedono dinanzi alla nuova civiltà del ferro. Ma, pur riconosciuta questa forza di diffusione che in ogni tempo hanno avuto le forme superiori di civiltà, il miraggio del problema etnico non si dilegua mai. Se la calata del popolo delle terremare è apparsa l'arrivo degli Italici in mezzo ad un'Italia abitata da Liguri e da Siculi e l'ereditiero più diretto ne è stato vantato il popolo latino, altri, nella civiltà del ferro, col suo rito della cremazione, ha voluto vedere l'espansione del maggior ramo degli Italici, degli Umbri.

Ma la civiltà del ferro, pur nel suo comune aspetto in tutta l'Italia, ha dei tratti particolari nelle varie regioni e li mantiene nel suo ulteriore sviluppo che discende in piena età storica. Il gruppo euganeo-veneto, che ha uno dei suoi principali centri di ritrovamenti nel territorio di Este, si estende fino all'Istria. Al gruppo umbro, oltre a gran parte della bassa valle padana può attribuirsi quella zona dell'Umbria, della Toscana e del Lazio alla destra del Tevere che in appresso costituirà l'Etruria. L'uno e l'altro gruppo conservano il rito della cremazione. Invece nel gruppo piceno, che dalla necropoli di Novilara attraverso quella di Belmonte scende alle necropoli del territorio cuprense e abbraccia gran parte della sponda media dell'Adriatico, il rito è quello dell'inumazione. Al gruppo latino appartengono le necropoli di Roma e dei Colli Albani, che presentano i due riti. Del gruppo marsico-peligno abbiamo documento nella necropoli di Suessula e di Piedimonte d'Alife, di quello sannitico nella necropoli di Alfedena, di quello bruzio-lucano nella necropoli di Torre del Mordillo, e tutte al pari di quelle picene sono ad inumazione.

Questa civiltà del ferro scende nella sua seconda fase in molti dei luoghi nominati fino anche al IV e al III secolo a. Cr. Per questo essa, stretta a nord dalla civiltà dei Celti della valle padana che si ricollega alla civiltà di La Tène al di là delle Alpi, stretta a sud dalla civiltà greca della Sicilia e dell'Italia meridionale, ad occidente dalla civiltà etrusca, non aliena infine da qualche rapporto ad oriente con la civiltà illirica dell'altra sponda dell'Adriatico, presenta sul fondo degli elementi indigeni, talvolta tenacemente conservati, il velo variato di queste altre quattro civiltà.

La civiltà dei Celti poi che, vinta la resistenza degli Etruschi, era diventata dominatrice di tutta la valle padana e aveva puntato sull'Adriatico attraverso il Piceno, lasciava in età tarda tra il VI e il IV secolo a. Cr. le sue necropoli ad inumazione in tutto il vasto territorio da Ornavasso (Novara) a Monte Fortino (Arcevia). Ma alla sua volta accanto al ricco corredo proprio di spade di ferro, di elmi di bronzo, di torqui d'oro e di argento, di armille di vetro presenta nella restante suppellettile di candelabri, di specchi graffiti, di vasi dipinti, di gemme e di orecchini la chiara influenza della civiltà etrusca.

Punto ancora oscuro in questa civiltà del ferro rimane la decorazione a spirali delle stele della necropoli tra Pesaro e Novilara (fig. 56). Esse trovano il loro riscontro in rilievi analoghi di pietre tornate alla luce sull'altra sponda dell'Adriatico, a Nesazio nell'Istria. Argomenti vi sono tanto contro una diretta deriva-

zione micenea del motivo quanto contro un'origine indipendente. Del resto le doppie spirali si hanno tra i motivi geometrici della ceramica del periodo del ferro. Più strano di ogni altra cosa è nelle stele novilaresi il contrasto tra la fine decorazione a spirali e le infantili scene figurate.

E così, essendo già discesi nel cuore dell' età classica, constatiamo che è stata portata a compimento da parte della civiltà italica la conquista dei metalli. Rame, bronzo e ferro dànno successivamente l'arma e l'ornamento. Foggiati dal fuoco accrescono il patrimonio delle forme con cui l'uomo domina la natura. Ben lontani siamo dall'età neolitica in cui solo l'argilla era docile sotto il pollice e ancor più dall'età paleolitica in cui la mano aveva dovuto lottare contro la rigidezza della selce e dell'osso.

Con la conquista dei metalli si chiude l'età preistorica. E cessa per noi l'importanza dell'arma e dello strumento come indice della civiltà. La civiltà storica avrà forme così elevate nell'arte, e alla linea architettonica e alla figura sarà così bene affidata la caratteristica dell'anima di un popolo, che di rado avremo più necessità di interrogare per essa i prodotti dell'industria. Ancor meglio, l'industria stessa, nella civiltà orientalizzante e nella civiltà greca, nell'etrusca e nella romana, cercherà in tal modo di nascondere sotto l'elemento accessorio ornamentale l'utilità dell'oggetto d'uso che, perfino di fronte alla ceramica e agli utensili, sentiremo che più che industria anche questa è arte.

Ma prima di volgerci alle civiltà dell'arte celebriamo un istante lo sforzo con cui l'uomo si è creato nell'età preistorica i mezzi per appagare i bisogni della sua esistenza. La civiltà moderna nella ricerca di nuove energie accelera e moltiplica il lavoro umano, tenta di ridurre il terribile nemico della brevità della vita, il tempo. Lenta era la mano dell'uomo nell'aguzzare la scheggia, paziente essa era nel trarre dal massello di creta la forma del vaso e si attardava stanca nell'intreccio monotono dei fili, oggi invece mossi dall'energia, che l'uomo ha reso prigione strappandola alla natura, tornio, ruota e telaio apprestano rapidamente il proietto, la ceramica, il tessuto, ma se moderna è la forza moltiplicatrice del lavoro, antica dell'età preistorica è la forma che attraverso un'incessante esperienza l'oggetto assunse per corrispondere esattamente allo scopo, per essere arma, vaso e veste.

ARTE ORIENTALIZZANTE.

LA civiltà dei metalli era apparsa incapace di abbellire con le forme gentili dell'arte i bisogni della vita. Questo sorriso di bellezza giunse alle meridionali rive d'Italia sulle onde del mare dalle terre del sole. Non l'invasore irto di bronzi calò a far preda violenta sui feraci pascoli, tra le rigogliose messi, ma dall'alta e leggiera prora spuntò il furbesco volto del commerciante, prima semita, poi greco, che abbagliando gli occhi attoniti dell'indigeno con cianfrusaglie luccicanti, con inutili cose di leggiadra forma, con utili cose di forma più grata di quella paesana, seppe farsene cedere in cambio per la sua povera terra pingui derrate. E un giorno, sicuro ormai della facile accoglienza, abbandonò la patria, fece l'ultimo viaggio, pose la sua stazione nella terra promessa.

Da questo movimento commerciale iniziatosi nell' VIII secolo a. Cr. sorsero le fondazioni fenicie della Sicilia, di Malta, della Sardegna, uscì poi la colonizzazione greca che la Sicilia contese ai Fenici respingendoli nella parte più occidentale, che sua esclusivamente rese l'Italia meridionale, che lambì con l'onda più avanzata la costa tirrena dell'Italia centrale. Non battevano certo essi per i primi queste strade che portavano alla fortuna, perchè l'angolo meridionale della Trinacria così proteso nel mare era stato già toccato dalle navi micenee nel secondo millennio a. Cr. Più dubbio rimane se ondate di popoli egei fossero state già da allora respinte verso le sponde ospitali della Sardegna.

COMMERCIO FENICIO E ARTE ORIENTALIZZANTE

Primi sicuramente furono i Fenici. Navigatori, commercianti, pirati e rapitori di donne attraverso il Mediterraneo li fa già la descrizione omerica, fedele commento poetico alla realtà archeologica. Altri per loro sulle coste della Fenicia (Sidoni) e in Cipro fabbricavano, essi smerciavano. Queste nuove genti infatti assalirono l' Italia con l'industria specializzata. Dopo la caccia, la pastorizia, l'agricoltura è essa l'ultima forma di produzione nel lavoro e come sempre trae con sè l'espansione commerciale. Ed è un'industria raffinata, è un'industria d'arte. Non è più soltanto il vaso di argilla e l'arma di bronzo come nel periodo miceneo, è il gioiello in oro, in argento, in avorio, è il bronzo fuso, martellato o inciso a forma di figure. Secolare era già quest'industria del lusso nel bacino orientale del Mediterraneo, dove si affacciavano le vetuste civiltà dell'Egitto e della Mesopotamia, nel bacino dell'Egeo dove aveva fiorito l'arte cretese-micenea e dove ora in un oscuro rimescolìo di tradizioni persistenti e

Fig. 57 — Patere d'argento di stile orientalizzante — DALLA TOMBA BERNARDINI DI PRAENESTE — *Museo Preistorico, Roma.*

di nuove volontà si fissavano le origini della Grecia classica. Nei prodotti che primi importarono in Italia i Fenici, e che qui anche furono fabbricati, si scorge questa unione di elementi diversi, questa preponderanza di elementi orientali, così che tale periodo, che corrisponde all'incirca al VII secolo a. Cr., si dice orientalizzante.

Di quest'arte orientalizzante tutto ancora si discute: la partecipazione ad essa delle varie stirpi semitiche, il centro di produzione. Ma la verità balena in mezzo alle incertezze. Pensando alla maggiore vicinanza all'Italia, si è fatta l'ipotesi che questa influenza sia giunta dalle terre fenicie dell'Africa settentrionale, dai Punici di Cartagine e a tale origine si è voluto dare il sostegno dell'altra ipotesi che in queste

Fig. 58 — Baciletto d'argento di stile orientalizzante — DALLA TOMBA BERNARDINI DI PRAENESTE.
Museo Preistorico, Roma.

regioni i Semiti siano giunti non come colonie dei Fenici di Asia nell'VIII secolo a. Cr. ma come avanguardia più ardita del grande movimento semitico del III millennio a. Cr. che appunto portò i Fenici nelle loro sedi storiche. Ma l'archeologia risponde che nel Mediterraneo occidentale manca uno strato fenicio anteriore all'VIII secolo, che questa merce d'arte ha lasciato traccia del suo cammino dall'oriente verso occidente nel materiale dell'antro di Zeus del Monte Ida in Creta e in qualche oggetto isolato delle stipi votive nei santuarî di Delfi e di Olimpia, che con pari estensione verso oriente i medesimi oggetti sono stati ritrovati nei palazzi assiri. Sulle coste quindi della Fenicia storica si ha da ricercarne il centro di irradiazione.

Fig. 59 — Tazza di avorio di stile orientalizzante — DALLA TOMBA BARBERINI DI PRAENESTE.
Museo di Villa Giulia, Roma.

Ma con maggiore sicurezza lo dice la natura e il contenuto di quest'arte. Essa ammalia ancor oggi per la ricchezza dei materiali preziosi, per l'abile tecnica da orafo e da calderaio, per la varietà dei motivi figurati e ornamentali. L'uso dell'oro, dell'argento, dell'avorio e dello smalto ci riporta all'oriente. Solo lì, dove ne era tradizionale la maestria, potevano essere trattate tecniche tanto diverse. E gli ornamenti e le figure ancora più precisano il centro. Si associano motivi geometrici che richiamano alla Grecia, boccioli e fiori di loto che richiamano all'Egitto. A volta a volta principi egiziani in atto di uccidere i loro nemici e dèi egiziani disposti in fila, demoni assiri affrontati e scene di caccia o di assedio in paesaggi e con costumi della Siria, Grifi ed animali che ricordano l'arte micenea, esseri teriomorfi e miti greci circondano di minuti graffiti le patere (fig. 57), le coppe e i baciletti (fig. 58), di delicati trafori le situle d'argento, di angolose incisioni le tazze (fig. 59) e i manichi di avorio (fig. 60), di accentuati rilievi i sostegni dei vasi (fig. 61), i tripodi di bronzo (fig. 62), i presentatoî di vivande, sono battuti a rilievo sulle pettiere (fig. 63) e sulle fibule d'oro (fig. 64), sormontano in sottili laminette d'oro stampate fibule e fermagli di cintura

(fig. 65) oppure in figure di tutto tondo i cofanetti di avorio (fig. 66), coprono perfino di impercettibili disegni le ova di struzzo.

Solo Cipro, stretta tra l'Egitto e l'Assiria, solo Cipro, che conservava una tradizione di arte micenea e che subito era entrata nel raggio della civiltà greca, poteva offrire le condizioni necessarie per la costituzione di una tale arte composita. Forse la crearono i Semiti di Cipro, forse lavorarono ad essa anche i Semiti della costa di fronte. Se i geroglifici sono adoperati in queste opere come elemento decorativo al pari delle figure e sono aggruppati arbitrariamente senza nesso logico, invece iscrizione ben chiara di appartenenza artistica o di proprietà è quella semitica incisa sopra una coppa di argento di una tomba di Praeneste e lettere della scrittura cipriota sono graffite come contrassegno nel retro di alcune placchette di avorio a rilievo.

Fig. 60 — Manico di avorio di stile orientalizzante — DALLA TOMBA BARBERINI DI PRAENESTE — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

E noi cogliamo in quest'arte orientalizzante con quale metodo abbia condotto il suo lavoro lo spirito semitico. I Fenici della costa e di Cipro non erano oppressi dal rigoroso divieto delle immagini di una stirpe sorella, quella degli Ebrei. Ma non avevano una loro tradizione di arte figurata, anzi non possedevano le doti per crearsela. D'altro lato nelle condizioni del mercato nel Mediterraneo occidentale, nel giuoco della richiesta e dell'offerta, avevano constatato quale merce di favore fosse l'arte in mezzo a popolazioni che ne mancavano, soprattutto l'arte che abbellisce la persona e l'oggetto d'uso. E quest'arte se la crearono, acquistandone i motivi al ben modesto prezzo del furto visuale da ogni parte d'intorno. Così facendo, anzichè demeritare, resero un servigio alle arti che saccheggiavano.

Misero in valore, lanciandolo fuori della valle del Nilo, dove ormai si apparecchiava ad una mummificata morte, il vario patrimonio delle figure egiziane: non contenti di rappresentare dèi e faraoni nelle incisioni delle coppe esportarono, sotto forma di pendaglietti in smalto verde e azzurro per collane, miriadi di solenni numi (Amon, Horus, Sechmet) o di figurette della religiosità popolare (Bes, Patechi) (fig. 67). Diffusero come pietra di anello lo scarabeo egiziano, anch'esso specialmente in smalto, tanto che non sparì dall'arte del Mediterraneo occidentale (Etruria, Sardegna) che dopo il IV secolo a. Cr. Importarono anche vasi con iscrizioni di faraoni (vaso di smalto con iscrizione di Bokchoris) (fig. 68): la scienza non vuole arrischiare l'insinuazione che fossero abili riproduzioni.

Eguali nella loro interessata benevolenza verso l'altra veneranda civiltà del Mediterraneo, l'assira, trassero fuori dagli androni dei palazzi, dove stavano a guardia delle porte, i grandiosi leoni androcefali con mitra a corna e ne contorsero il corpo sulla superficie conica di un sostegno di vaso in bronzo. Al pari degli dèi egiziani nei pendagli anche questi chiudono assai modestamente il ciclo della loro sorte. Dalla medesima arte, attraverso una redazione della Siria, traggono scene di caccia e di assedî in un variato paesaggio. I grandi rilievi parietali dei palazzi assiri, gesta di principi, vengono chiusi così nell'angusto spazio di una coppa d'argento o di bronzo.

Fig. 61 — Sostegno in bronzo di stile orientalizzante — DALLA TOMBA BARBERINI DI PRAENESTE — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

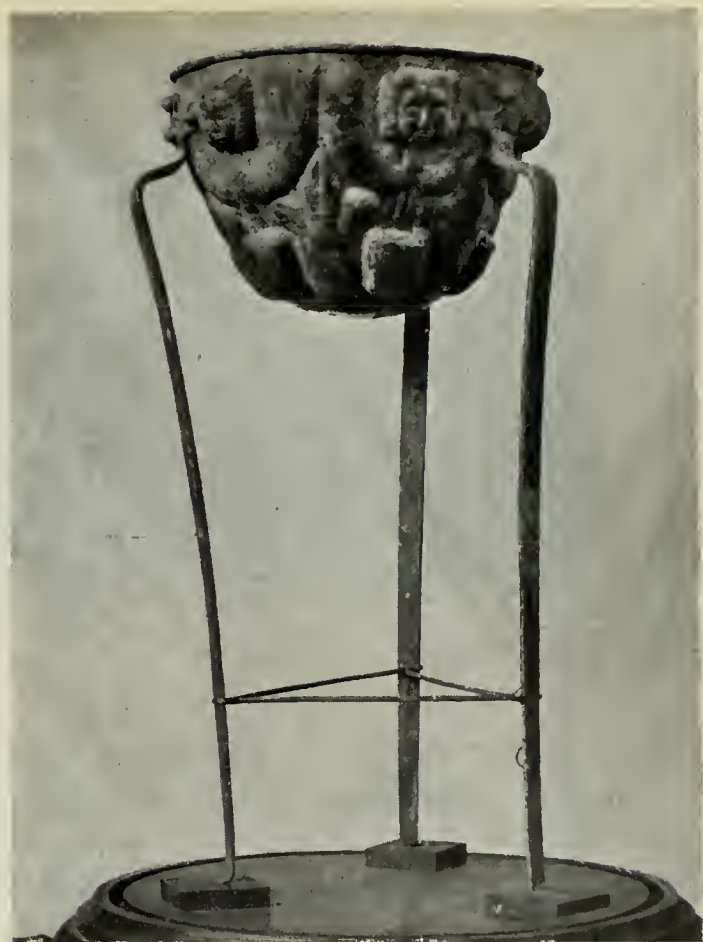



Fig. 62 — Tripode in bronzo di stile orientalizzante — DALLA TOMBA BARBERINI DI PRAENESTE — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

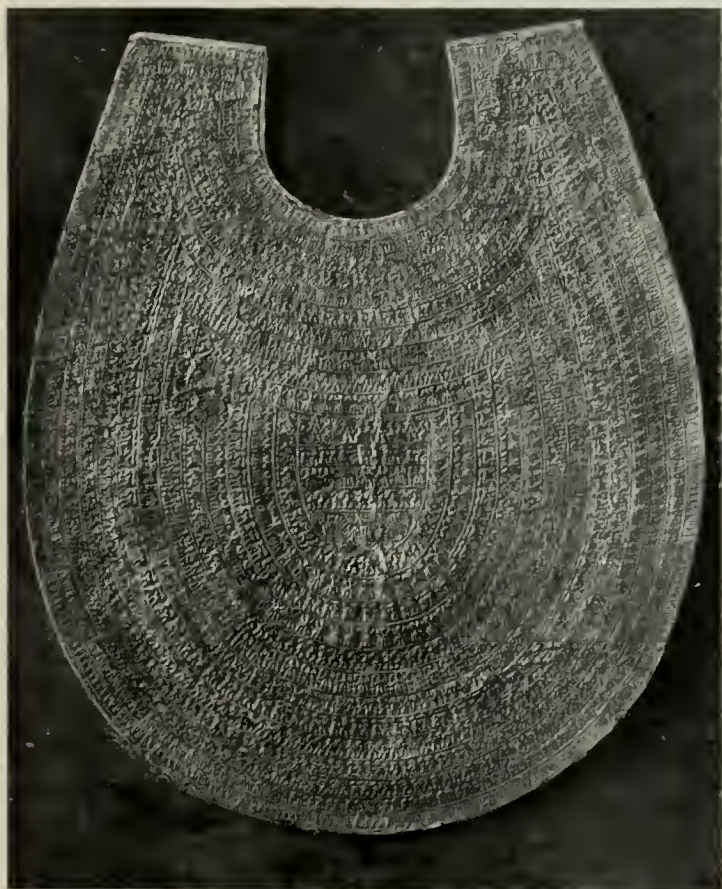



Fig. 63 — Pettiera d'oro di stile orientalizzante — DALLA TOMBA REGULINI-GALASSI DI CAERE — *Museo Gregoriano, Roma.*

Fig. 64 — Fibula d'oro di stile orientalizzante — DALLA TOMBA REGULINI-GALASSI DI CAERE — *Museo Gregoriano, Roma.*

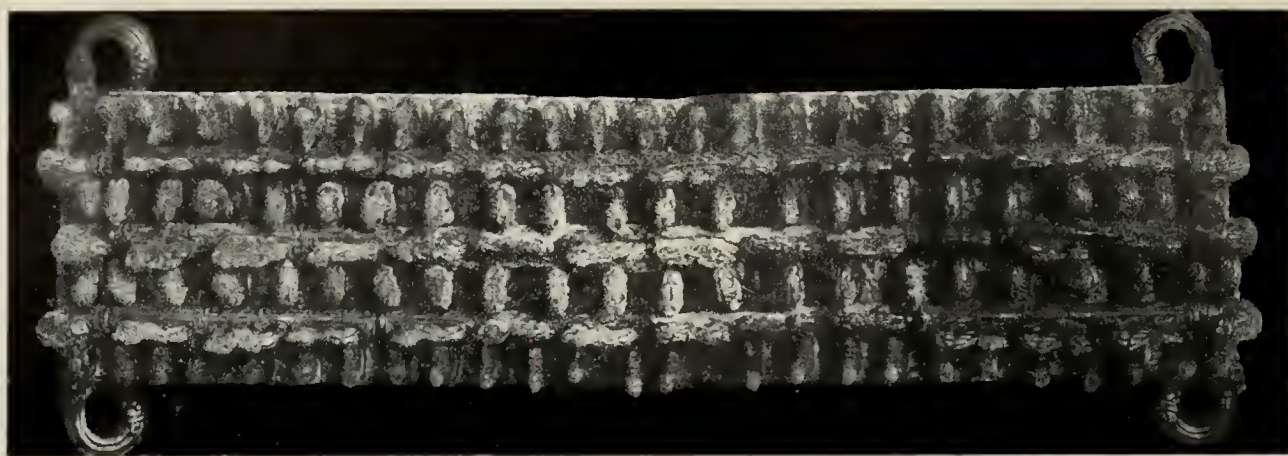



Fig. 65 — Fermaglio di cintura in oro di stile orientalizzante — DALLA TOMBA BARBERINI DI PRAENESTE. *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Dell'arte micenea, prossima a sparire per sempre sotto l'arte greca, mettono in salvo la straordinaria abilità nella rappresentazione degli animali. Sono figure di felini, di buoi, di cervi, di uccelli. E dell'arte greca non soltanto si appropriano, in qualche caso attraverso la tradizione micenea, figure di esseri teriomorfi (Sfinge, Sirena, Chimera, Centauro, Sileno) ma afferrano al balzo la prima apparizione dei miti.

Fatta con larghe vedute commerciali l'incetta delle materie prime, cioè degli ornamenti, delle figure, delle scene, vollero metterle in valore con l'aspetto: trattarono oro, argento e bronzo, avorio, ambra e smalto, fusero e martellarono, incisero e intagliarono, traforarono ed intarsiarono. Vigili sempre per risparmiare materiale, per creare cose di apparenza anzichè di sostanza, spesso batterono l'oro sino a ridurlo sottilissimo velo. Ma è innegabile d'altra parte la loro maestria di orefici: la tecnica della granulazione, con cui per mezzo di minutissimi granelli d'oro disegnano motivi geometrici o orlano le figurine fatte di laminette cave e stampate, appare ancor oggi un miracolo di lavoro.

E per questa merce trovarono ampio sbocco nell'Etruria e nel Lazio. Qualche fermaglio d'oro di Cuma, una coppa d'argento che si diceva proveniente da Salerno, forse una patera di bronzo tornata alla luce in Gela, della quale per altro si contesta il carattere orientalizzante, possono far pensare che esercitassero il loro commercio anche nella Campania e nella Sicilia, ma la scarsezza dei ritrovamenti fa piuttosto pensare che da tutte queste regioni li abbia tenuti lontano il commercio della rivale colonizzazione greca.

Fig. 66 — Leone e uomo ucciso — Gruppo in avorio di stile orientalizzante — DALLA TOMBA BARBERINI DI PRAENESTE — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 67 — Figurette di divinità egiziane in smalto — *Museo, Tarquinii.*

Ma non soltanto importarono, essi lasciarono in queste regioni degli artefici o ne ammaestrarono. E lavorarono secondo il gusto paesano. Vi sono vasi e fibule che in materiale prezioso sono imitazione di prodotti indigeni. Ancora di più, essi accolsero, specialmente nei bronzi, il tipo dell' indigena decorazione geometrica a meandri, a spine, a cerchietti punteggiati e geometrizzarono figure di uomini e di animali.

Fig. 68 — Vaso egiziano di smalto — *Museo, Tarquinii.*

Precedendo l'industria di ogni epoca non guardarono alla nazionalità dei loro clienti. Così un Osco di Cuma, un Latino di Praeneste, un Etrusco di Caere potevano discendere nella tomba con la stessa suppellettile creata da questi stranieri. In una fibula d'oro di Praeneste poteva anzi un Latino, Manio, dichiararsi con iscrizione autore di essa per un altro latino, Numerio, e in alcuni vasi di argento di Caere e di Chiusi poteva essere inciso il nome etrusco della persona a cui appartenevano.

A noi, che conosciamo ora una per una le fonti donde ha attinto quest'arte orientalizzante, che ne constatiamo la tecnica industriale a stampo e a serie, apparrà arte eclettica e non sincera, scaturita dall' avidità di guadagno, apparrà furto e falsificazione, ma per l'indigeno dell'Etruria e del Lazio, che usciva dalla civiltà del bronzo e della prima fase del periodo del ferro con il patrimonio ornamentale solo di qualche fibula e pendaglio di bronzo, quest'arte luccicante d'oro e di argento, candida di avorio, quest' arte, che poteva fornire i gioielli più vistosi per la persona e la suppellettile più raffinata per la tavola, deve aver avuto l' attrattiva del fascino, deve aver tentato soprattutto la vanità femminile. Anche nella descrizione omerica l'astuto Fenicio alletta donne intorno alla sua merce. Perfino nelle tombe più povere di questa età si insinua la seduzione di tale arte sotto l'aspetto modesto anche solo di un pendaglino di smalto o di una fibuletta rivestita di filo d'oro.

CERAMICA DEL PERIODO ORIENTALIZZANTE

Abbagliante ma fugace come il bagliore fu l'arte orientalizzante. Non essendo scaturita dall'anima di un popolo per istintivo bisogno di elevazione ma essendo solo mezzo commerciale di scambio ebbe la vita breve di una moda. Fu merce da fiera, già dimenticata appena il mercato fu deserto. Maggiore influenza ebbe sull'industria e sulla vita di queste regioni l'introduzione contemporanea di nuove ceramiche, forse importate dai medesimi commercianti, anche se da essi non furono fabbricate.

Appare infatti per la prima volta la ceramica di argilla depurata, lavorata al tornio, cotta al forno. È la cosiddetta ceramica italo-geometrica di argilla giallo-chiara con la decorazione prevalente di fasce, di metope a linee parallele e di denti di lupo in colore bruno. Talvolta negli spazî lasciati dalla decorazione geometrica compare qualche figura di uccello. Nei prodotti più tardi vi sono anche motivi vegetali di tipo orientalizzante e pesci. Le forme prevalenti sono la coppa o kylix, l'olpe o attingitoio, l'oinochoe o boccale a corpo ovoidale e collo cilindrico, lo skyphos o tazza a tronco di cono (fig. 69). Meravigliosa è talvolta in quest' ultimo vaso la sottigliezza delle pareti. Ignoto è il luogo di origine di questa ceramica: se ne è voluto additare il centro di fabbricazione perfino in Italia stessa, a Cuma. Nessun elemento la fa sicuramente greca.

E con la ceramica di argilla figulina compare il bucchero, il vaso di argilla impastata con carbone e sottoposto nel forno solo ad una parziale cottura, che ne fa mantenere il suo colore nero. V' è in esso la stessa sottigliezza di pareti che nei vasi italo-geometrici ed eguali sono alcune forme, ad esempio quella dello skyphos e dell'olpe, ma più variate sono quelle dell'oinochoe e della kylix a cui si aggiunge l'anforetta (fig. 70). Una delicata decorazione di sottili linee incise e di ventagli e di semicerchi punteggiati interrompe la monotonia della superficie nera. Talvolta vi sono graffiti degli animali e sono gli stessi degli oggetti preziosi orientalizzanti, gli stessi che orneranno i vasi rodioti e i vasi corinzî. Egualmente la tazza sostenuta da figurine fem-

Fig. 69 — Vasi italo-geometrici: oinochoe, kylix, olpe, skyphos — AGRO FALISCO.
Museo di Villa Giulia, Roma.

Fig. 70 — Vasi di bucchero sottile: oinochoe, olpe, anforetta, kylix, skyphos — CAERE.
Museo di Villa Giulia, Roma.

Fig. 71 — Tazza di bucchero con sostegni figurati — *Museo Gregoriano, Roma.*

minili ripete il tipo della tazza d'avorio (fig. 71), e lo stile orientalizzante vi è attestato inoltre dai sostegni a traforo con palmette cipriote. Se questa ceramica nera fosse soltanto di uso funebre è questione controversa: si vuole che talvolta fosse originalmente dorata e inargentata, ma i lustri metallici di alcuni esemplari sono, anzichè intenzionali, effetti della cottura. Ancora più discussa è la sua provenienza. Tra il bucchero e la rozza ceramica del periodo del bronzo e della prima fase del periodo del ferro è tale l'abisso che invano se ne cerca là l'origine. Meglio può raccostarsi ad una ceramica di argilla nera degli ultimi strati micenei, particolarmente in Rodi. Certo anch'essa non ha nessun peculiare carattere greco e rara ed importata è nelle regioni colonizzate dai Greci (Sicilia). Fu ceramica ad ogni modo di lungo avvenire perchè ispessita di pareti, ingoffita di forme, sovraccaricata plasticamente di teste umane e di figure di animali accompagna, e sempre, a quanto si vuole, come vaso funerario, la civiltà etrusca fino al V secolo a. Cr.

L'introduzione delle due nuove ceramiche trasformò tecnica, forme e decorazione dei vasi indigeni. Forse questa trasformazione avvenne da principio sotto la mano degli stessi artefici stranieri, certo fu continuata dagli artefici locali sino a che la grande importazione dei vasi greci, corinzî prima, attici dopo, sommerse completamente nel VI secolo a. Cr. la fabbricazione dei vasi d'impasto. Ma intanto ora l'impasto, cioè la mescolanza dell'argilla con altro materiale, viene raffinato e per la sua diversa natura o per il diverso grado di cottura o in qualche caso per un preparato dato alla superficie, assume esternamente o il colore rosso o il color marrone. Altri vasi sono spalmati di bianco. Il lavoro è ora sempre fatto al tornio e in conseguenza si modificano le forme. Decadono quelle a doppio tronco di cono e lenticolari e prendono il sopravvento quelle cilindriche o sferiche. Qualcuna delle forme dei vasi (skyphos, oinochoe) ripete non soltanto quelle della ceramica italo-geometrica e del bucchero ma anche quelle in materiale prezioso (oinochoe a corpo ovoidale, patera baccellata).

Sparisce la decorazione fortemente incisa con elementi geometrici slegati e sui vasi a superficie rossa e marrone subentra una decorazione leggermente graffita, in cui accanto a motivi geometrici si hanno motivi vegetali orientalizzanti (palmette cipriote, boccioli e fiori di loto) o animali reali (pesci, anatre, cavalli, felini) o animali fantastici, gli uni e gli altri sempre secondo il gusto orientalizzante (fig. 72). Di rado si ha la figura umana. La stessa decorazione può essere trattata con la tecnica di incavi riempiti di altro materiale. Compare inoltre la decorazione dipinta: talvolta sui vasi a superficie rossa, di regola sui vasi a superficie bianca, sono dipinti, negli uni con colore bianco negli altri con colore rosso, i medesimi motivi geometrici e figurati (fig. 73). Il vasaio si arrischia anche ad ornare con figure plastiche di uomini e di animali i manichi dei vasi e le prese dei coperchi, ma troppo qui si rivela la sua incapacità.

Come il materiale prezioso di stile orientalizzante sembra limitato alle due regioni del Lazio e dell' Etruria, dentro una ristretta zona sulla riva destra del Tevere, nel basso territorio etrusco, falisco e latino è finora apparsa questa ceramica. E ne sfugge il centro di fabbricazione: forse non fu uno solo. Abbandonata alle sole sue forze, incalzata dalla nuova merce greca rovesciata sui mercati, se non ebbe la vita breve dei prodotti orientalizzanti di lusso, non era neanche essa arte radicata nello spirito del popolo sì da potersi sviluppare secondo una sua propria tradizione.

Tuttavia non a queste sole regioni si limitò l'influenza orientalizzante. Al nord

Fig. 72 — Vasi d'impasto con decorazione orientalizzante graffit — AGRO FALISCO
Museo di Villa Giulia, Roma.

Fig. 73 — Vasi d'impasto di periodo orientalizzante con decorazione dipinta — AGRO FALISCO.
Museo di Villa Giulia, Roma.

Fig. 74 — Decorazione orientalizzante di una situla di bronzo — ESTE.

dell'Appennino la ritroviamo nei bronzi, particolarmente nella situla di Este (fig. 74), tipica della civiltà euganeo-veneta. Battuti a rilievo, disposti in zone, ingoffiti nelle forme, spesso male interpretati nella loro costituzione riappaiono là gli animali e gli esseri fantastici dello stile orientalizzante. E come già nella ceramica di impasto nel territorio etrusco, falisco e latino questo nuovo tipo di decorazione si insinua in mezzo alla decorazione geometrica locale propria della seconda fase del periodo del ferro. Vi persiste anche quando questa medesima arte della situla introduce, come nell'esemplare di Bologna (fig. 75), la figura umana. Difatti al disotto delle tre zone con guerrieri e cavalieri, corteo di offerte e banchetto v'è quella con i felini alati. Con oggetti spo-

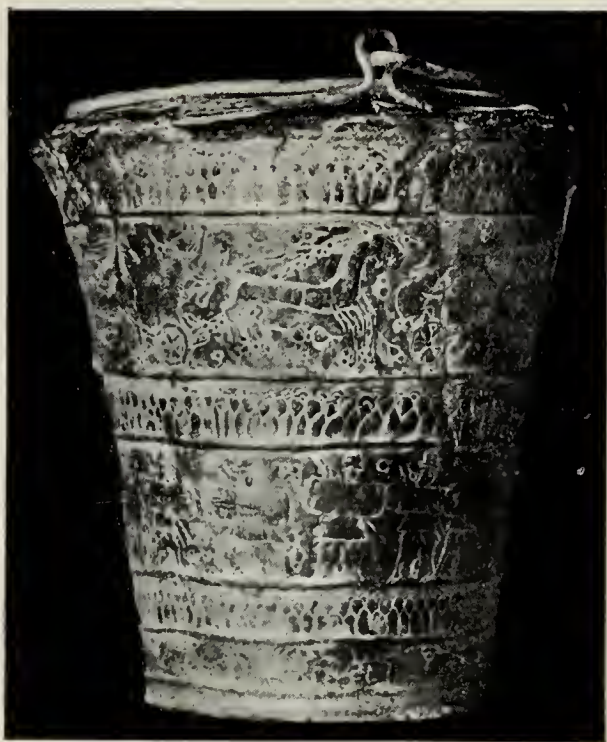



Fig. 75 — Situla della Certosa — *Museo, Bologna.*

radici quest'arte l'incontriamo anche fuori della cerchia euganeo-veneta (Golasecca). E poichè uno stile analogo, contraddistinto anch'esso dai lavori in lamine sottili di bronzo con motivi geometrici o con animali orientalizzanti, appare al nord dell'Italia e in gran parte dell'Europa centrale, sotto il nome di civiltà di Hallstatt, rimane aperto il problema se nella valle padana esso non sia sceso dal nord e se quindi la corrente orientalizzante, anzichè risalire l'Appennino e le Alpi, non abbia trovato altra strada per giungere nel cuore dell'Europa.

ARTE FENICIO-PUNICA DI MALTA, PANTELLERIA SICILIA E SARDEGNA

Fenomeno singolare, se l'arte importata dai Fenici non ebbe carattere etnico là dove essi operarono come mercanti, non la ebbe neanche là dove i loro successori, i Cartaginesi, si impiantarono saldamente come colonizzatori. È questa una prova della negazione all'arte figurata dei Semiti: prima di essere un divieto religioso è stata un'incapacità dello spirito. La loro anima può scrutare nell'anima degli

altri uomini, sa filosofeggiare ma non ne vede il corpo; la loro intelligenza spazia nell'armonia dei numeri, sa costruire secondo ritmo, possono avere quindi l'architettura e la decorazione, non l'arte figurata. Gli Arabi l' hanno mostrato ancora una volta, dopo gli Ebrei, dopo i Fenici, dopo i Cartaginesi. E una riprova ne è l'arte punica in Malta, in Pantelleria, in Sicilia e in Sardegna.

Quante delle fondazioni cartaginesi nelle due isole maggiori si siano poggiate sopra precedenti empori fenici è problema a cui non dà risposta certa nè la storia nè l'archeologia. La tradizione vuole che i Fenici d'oriente disseminassero questi appoggi sulla via che portava alla loro argentifera Tartesso nell'Iberia. Certo è che i Fenici prima, i Cartaginesi poi, sempre conservarono il loro istinto di commercianti sospettosi e si piantarono su isolette e su promontorî che permettessero, sì, loro la navigazione di capo in capo ma dai quali fosse facile la rapida partenza sul libero mare, non mai si addentrarono nelle inospiti terre per stabilirvi colonie. Essi volevano il dominio del Mediterraneo e a loro bastava un riparato punto di approdo. La lotta che i Semiti di Sicilia sostennero contro i Greci non fu tanto per conservare territorî, ma per salvare la via del mare. Di pieno dominio fenicio e cartaginese poterono quindi essere Pantelleria, Gozo e Malta, ma in Sicilia si appoggiarono ad un'isoletta come Mozia (S. Pantaleo) o a un capo avanzato come Lilibeo o a un promontorio isolato come Erice (Monte S. Giuliano), e sia prima, sia dopo la battaglia di Imera del 480 a. Cr., quando forse cercarono di riparare al crollo della loro politica in Sicilia, intensificando la conquista dei territorî in Sardegna, fu quasi sempre a promontorî e a isole che si appoggiarono, a Caralis (Cagliari), a Nora (Capo di Pula), a Sulcis (isola di S. Antioco), a Tharrhos (capo di S. Marco). La formidabile civiltà dei nuraghi li teneva stretti sull'orlo del mare. Appena internata di qualche chilometro era Cornus.

Fig. 76 — Maschera fittile fenicia. S. SPERATE — *Museo, Cagliari.*

I caratteri di questa civiltà che scende dal VII al III secolo a. Cr. cioè al momento in cui pose fine ad essa il dominio romano, presentano naturalmente le più grandi affinità con quelli della civiltà punica dell'Africa settentrionale, ma non mai abbiamo la prova che siano stati interrotti i rapporti con la madre patria, con la Fenicia.

Scarsi sono gli avanzi dell'architettura. Ne possono dare un'idea le poderose mura di struttura ciclopica con porte e torri di Monte San Giuliano, in cui le lettere fenicie incise sui blocchi per qualche carattere arcaico le fanno riportare sino al VI secolo a. Cr., le mura dell' acropoli di Pantelleria, in cui per altro i tre tipi di costruzione a grandi blocchi, a blocchi rettangolari lisci e a blocchi rettangolari bugnati fanno pensare a rifacimenti di età diverse, e la torre di vedetta di Nora costruita con pietre rettangolari. In Mozia gli edifici interni di tipo greco poggiano forse su costruzioni fenicie ed egualmente nel suo giro di mura ricco di torri una parte più antica, forse fenicia, costruita con scaglie di calcare, fu rafforzata con rivestimento

isodomico in età greca. Di una casa privata sembra che sia conservato un cospicuo avanzo in Malta (Zurrico) e della forma di un santuario dànno un' idea le fondamenta di quello della dea Tanit trovato in Nora. Un colonnato o padiglione circondava l'altare della divinità e su questo v'era la pietra sacra piramidale, il betilo. Ad un semplice spazio circolare coperto da un tettuccio conico con embrici si limitava il santuario punico campestre ad Astarte piantatosi sulla cella superiore del nuraghe Lugherras (Paulilatino), il cui culto, durato del resto sino in età imperiale romana tarda, è indicato dall'altare piramidato a gradini e dai numerosi incensieri votivi a forma di testa della dea. Nulla infine si sa della pianta del santuario di Pantelleria (Bagno dell'Acqua).

Se la struttura nell'architettura fenicio-cartaginese non illumina sulla sua origine, perchè la costruzione a blocchi rettangolari, che era prevalente, non porta in sè caratteristiche etniche e può essere confrontata tanto con quella di Fenicia quanto con quella di Grecia, gli elementi decorativi attestano l' impenitente tendenza a togliere a prestito dall' arte degli altri che vedemmo già nel periodo orientalizzante. Una gola di tipo egiziano infatti sormonta la casa di Zurrico, un capitello ionico, per quanto trasformato con l'aggiunta di una testa tra le volute, apparteneva al colonnato del santuario di Nora. E frammenti di cornici e di capitelli ionico e corinzio furono trovati nel santuario di Pantelleria.

Se ne escludiamo la più antica necropoli di Mozia con cremazione dentro grandi olle in pozzetti cubici, tra quattro scaglie di pietra diritte, il cui carattere fenicio veramente non è indicato dalla suppellettile ma dal supposto riferimento ad essa di stele funerarie trovate nel materiale delle mura, la tomba fu in questa civiltà varia ma fu sempre persistenza dell' ipogeo fenicio e trova i suoi più esatti riscontri nel territorio punico. Tolti i singolari sepolcri di Pantelleria formati da cavità naturali, aperte nelle colate di lava e protette da lastre, la tomba era di solito scavata nella roccia e poteva consistere in un pozzo o semplice o con ampliamenti laterali (Nora) o in un pozzo con una (Sulcis, Cagliari) o con due camerette aggiunte (Lilibeo). Talvolta erano invece tombe aperte sulla facciata della rupe (Tharrhos, Cornus) ed erano costituite da una camera con nicchie votive, preceduta da un vestibolo a cui si accedeva per mezzo di gradini. Esistevano anche sepolcri costruiti con lastroni negli angoli e ai quali egualmente si discendeva con gradinata (Lilibeo, Palermo, Solunto). Quando accanto al rito dell' inumazione comparì o ricomparì più tardi, certo nel IV secolo a. Cr., come lo mostrano i ritrovamenti di Nora, il rito della cremazione, la tomba si ridusse ad una semplice fossetta nella quale veniva deposto il cinerario. In quest'ultimo caso è risultato con certezza che delle stele scolpite erano piantate al disopra per indicazione della tomba, ma il loro uso apparteneva anche alla tomba ad inumazione (Lilibeo, Sulcis).

Dalle tombe proviene quasi per intero quanto noi conosciamo dell'arte e dell'industria fenicio-cartaginese. Ed ogni oggetto è prova della nessuna originalità di questa civiltà per quel che riguarda il patrimonio delle figure. Essa oscilla sempre tra i due poli dell'arte egiziana e dell'arte greca. Ormai l'arte micenea e l'arte assira già morte nulla potevano più darle. Ma nel caso essa si rivolge anche all'arte etrusca.

Lo indica anzitutto la scultura con i due tipi di monumenti funerarî caratteristici, il sarcofago e la stele. Del sarcofago a forma umana essa trae l'ispirazione dall'Egitto,

Fig. 77 — Stele funerarie sarde di periodo fenicio-cartaginese — *Museo, Cagliari.*

Fig. 78 — Divinità in trono di arte fenicio-cartaginese — SOLUNTO — *Museo, Palermo.*

ma i tratti del volto e il panneggiamento, sia negli esemplari fittili di Malta e di Lilibeo, sia nei due esemplari in marmo di Sicilia (Cannita presso Solunto), sono di carattere greco: in questi ultimi lo stile è arcaico nell'uno, più avanzato nell'altro.

Le maschere fittili possono forse in qualche caso essere state una riduzione del sarcofago antropoidico ed essere state messe sul volto dei morti (Malta) oppure essere state semplicemente doni votivi (Pantelleria), ma altrove (Tharrhos) sembra che avessero carattere apotropaico. E accanto a quelle sileniche di arte greca arcaizzante si hanno quelle di tipo semitico: una testa calva che contrae il viso in un cachinno malizioso (fig. 76). Sulla fronte di esse i simboli incisi o rilevati sono fenicio-egittizzanti.

Le stele funerarie provenienti dalle necropoli sarde di Nora, di Sulcis, di Tharrhos possono per la lavorazione essere più o meno raffinate o rozze, ciò che è indice o di epoca o di condizione sociale diversa, ma presentano sempre l'indicazione della fonte artistica a cui attingono (fig. 77). Gli elementi più numerosi sono forniti dall'arte egiziana. La gola con avancorpi eretti di urei orna la parte superiore della stele ma nello stesso tempo questa può essere fiancheggiata da colonnine doriche o ioniche o eoliche. Alcuni dei simboli possono valere come fenici; tale nel campo principale della stele appare il betilo o semplice o duplice o triplice, immagine aniconica del defunto o dei defunti oppure della divinità (Nora, Mozia), e tale è il disco solare sotto la falce lunare rovesciata o il triangolo della dea Tanit. Egualmente fenicia, rappresentazione della dea Astarte, è la donna nuda che si preme i seni o la dea Tanit che tiene sul petto il disco lunare. Ma accanto a questi vi sono simboli puramente egiziani come il disco solare alato, come il nodo della vita, come i canopi dal coperchio a testa figurata. E mentre delle figure umane nella loro struttura e nella loro posizione rivelano lo schematismo dell'arte egiziana, altre risentono piuttosto dello stile arcaico greco.

E non la sola scultura funeraria presenta tale parallelismo di stili diversi: statuette in pietra o in terracotta di Malta o di Sardegna, provenienti in parte da tombe, riproducono o il tipo egiziano o il tipo greco, le une e le altre talvolta in quell'aspetto che assunsero nell'eclettica scultura cipriota. Greca è la testa della dea Astarte nelle terrecotte votive a forma d'incensiere trovate nel santuario del nuraghe Lugherras, come di forma greca è il busto fittile della dea Tanit del santuario di Pantelleria, che pure ha dato altri busti di tipo egiziano.

Che misto dovesse essere il carattere anche della grande arte lo prova una statua in pietra di Solunto (fig. 78), simulacro di divinità seduta in trono. La conformazione del tronco, la stilizzazione, per quanto grossolana, del panneggiamento ricordano l'arte greca arcaica, ma le due Sfingi alate che fiancheggiano il trono, con il loro chitone o grembiale, riproducono il tipo fenicio-cipriota.

La vantata oreficeria sarda, di cui esemplari sono tornati alla luce dalle tombe di Tharrhos e che conserva anche la tecnica della granulazione propria del periodo orientalizzante, unisce elementi egiziani ed elementi greci: orecchini e pendagli possono avere la forma del nodo della vita o sostenere il falco egiziano o la figuretta di Astarte, oppure su una laminetta può essere stampata una testa gorgonica (fig. 79).

Egiziani di soggetto e di forma continuano ad essere i pendagli amuleti in smalto: Amon, Horus, Sechmet, Bes, occhio di Osiride. Come nel periodo orientalizzante, quando li vendevano a Latini ed Etruschi, non vi annettevano certo nessun'idea religiosa e come allora il centro di fabbricazione era in oriente, in Fenicia o a Cipro.

Lo scarabeo egiziano rimane il tipo della pietra incisa: esso è di pastiglia, di corniola o di diaspro. Ed egiziani sono i geroglifici, i simboli, le figure di divinità di cui sono spesso decorati. Ma ve ne sono altri con iscrizioni e simboli fenici, come ve ne sono con rappresentazioni greche (Sileno, Eracle). Forse questi ultimi sono prodotti di arte etrusca: l'arte fenicio-cartaginese non attinge più direttamente all'arte greca.

La prova più evidente di questa dipendenza dall'arte altrui è data dalla ceramica (fig. 80). I ritrovamenti dell'Africa settentrionale fanno riconoscere anche in Sardegna

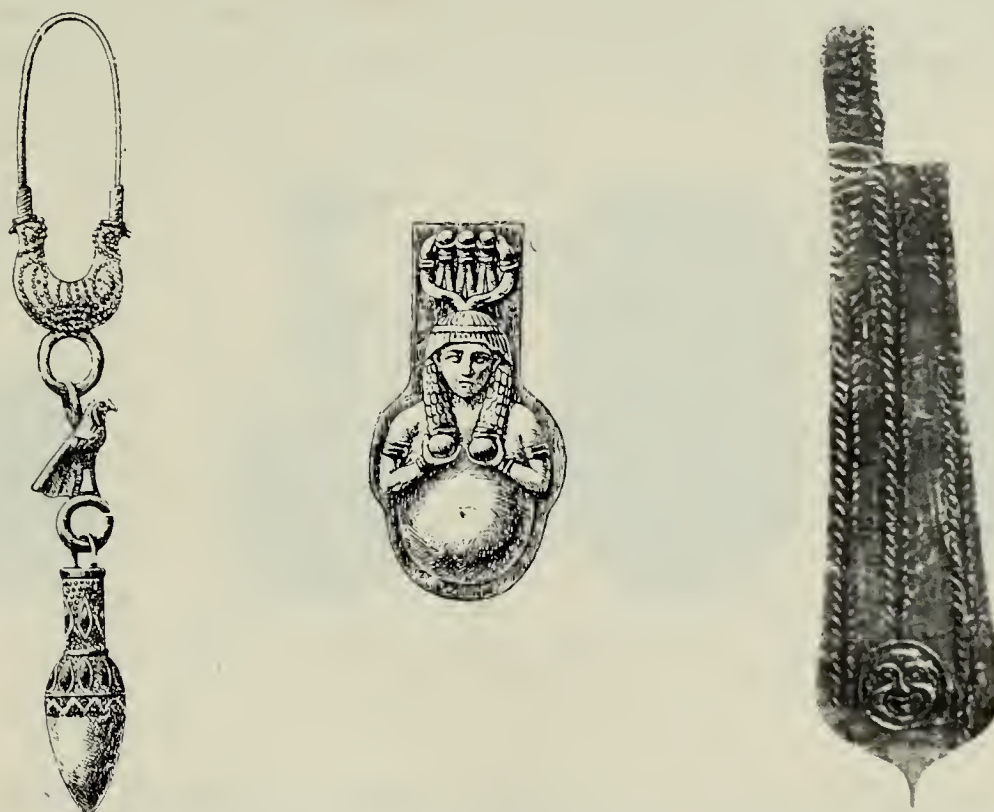



Fig. 79 — Oreficerie sarde d'arte fenicio-cartaginese — THARRHOS, NORA — *Museo, Cagliari.*

una ceramica punica. Di chiara argilla, finissima, depurata e compatta, talvolta con qualche spalmatura di color rosso opaco, talvolta dipinta a zone, presenta alcune forme caratteristiche (oinochoe a collo rigonfio, incensiere a due coppe sovrapposte, lucerna a doppio beccuccio) ma nella sagoma prevalentemente ovoidale, nella forma della lekythos, dell' olpe, dell'anforetta rivela l' influenza della ceramica greca del V e IV secolo a. Cr. E quando null'altro lo dicesse l'indicano delle protome sileniche o femminili che ornano le anse.

Ancor di più, la civiltà fenicio-cartaginese delle isole d'Italia importa addirittura ceramica greca o ceramica italica. Sono, come nelle tombe di Tharrhos, vasi di bucchero o vasi attici a figure nere o sono, in tutte le necropoli, vasi attici a figure rosse del V-IV secolo a. Cr., vasi campani a vernice nera del IV-III secolo a. Cr. La presenza dei buccheri al pari degli scarabei incisi prova che questo commercio doveva svolgersi con l'Etruria, la presenza dei vasi campani prova che esso forse doveva far capo alla colonia greca più importante e più vicina dell' Italia meridionale, a Cuma:

quindi non direttamente ma per mezzo dell'Etruria o di Cuma può aver ricevuto i vasi attici.

E la civiltà fenicio-cartaginese di Sicilia non potè chiudere gli occhi dinanzi alla splendida monetazione greca dell' isola. Così Mozia portava il suo nome in alfabeto punico sulle monete che nel dritto e nel rovescio avevano l'aquila e il granchio di tipo greco, forse anche affidò un suo conio a Cimone di Siracusa. E greca è la moneta di Erice, con Afrodite seduta, mentre un' iscrizione del rovescio accenna ad elemento non greco.

Invece di rapporti ancora costanti con la madre patria sono segno le piccole lekytoi e gli alabastra di vetro variegato a fasce e linee ondulate e spezzate, con cui giungevano i profumi orientali e che il commercio diffondeva contemporaneamente

Fig. 80 — Ceramica fenicio-cartaginese della Sardegna — NORA — *Museo, Cagliari.*

nel IV-III secolo a. Cr. per tutte le contrade d' Italia. Egualmente ad un antico tipo di arte orientalizzante richiamano delle placche di avorio con figure di animali a rilievo (Nora) e fenicio è interamente il costume degli oggetti di piombo (tripodi, piattelli, lucernine).

Meschina quindi è l' impressione che riceviamo dalla natura dell'arte fenicio-cartaginese, mendicata da ogni dove. Almeno il materiale del periodo orientalizzante abbagliava per la sua ricchezza ed era tenuto insieme in un complesso caratteristico, se non dall' unità dei soggetti, dall'eguale abilità della tecnica in ogni ramo. Allora il dominio commerciale aveva spinto i Fenici a produrre nel miglior modo, ora invece la perdita dei mercati conquistati dal Greco aveva ridotto i Fenicio-cartaginesi a produrre merce scadente e quasi tutta destinata al consumo interno. Il materiale archeologico rende ragione a coloro che negano ai Fenici una grande importanza nella civiltà del Mediterraneo, se questa si intende quale impronta per mezzo dei prodotti dell' intelligenza sull'anima dei popoli con cui vennero in contatto. Difatti, come sparì senza traccia il banco del Fenicio che nel VII secolo a. Cr. vendeva gioielli e conterie, sparì dalla Sicilia e dalla Sardegna, di cui del resto aveva solo rosicchiato le coste, la civiltà fenicio-cartaginese senza che nulla ne rimanesse in ere-

dità alle popolazioni con cui si era trovata a contatto, al popolo di Roma che la distrusse. Poteva il motto latino dire a proposito della civiltà greca che essa aveva conquistato il selvaggio conquistatore, nessuno disse che la distruzione di Cartagine avesse tolto di mezzo un pericolo di civiltà: aveva solo tolto di mezzo la potenza commerciale e guerresca che ingombrava le vie del Mediterraneo. E può oggi l'antropologia nel delicato profilo delle donne del Sulcis più che tracce di infiltrazione saracena riscontrare l'eredità selezionata di sangue fenicio, ma la civiltà della Sardegna, l'anima del suo popolo è rimasta quella degli abitatori dei nuraghi.

Ai Fenici l'archeologia in altri tempi attribuiva la creazione della scrittura alfabetica e la diffusione della coltivazione della vite: oggi si tenta di togliere loro l'uno e l'altro merito. Ma uno maggiore ne ebbero certo per l'Italia, aver diffuso in mezzo alla monotona e rozza civiltà dei metalli il gusto per il lusso e per l'arte, aver preparato la strada al trionfale avvento dell'arte greca.

ARTE GRECA.

DIVERSA sorte da quella delle regioni occupate dai Fenici e dai Cartaginesi ebbero le regioni d' Italia nelle quali al commerciante seguì il colono greco. Sulle vie già percorse dalle navi micenee e dopo che arditi esploratori avevano certo loro decantato le nuove terre, Calcidesi di Eubea, negli ultimi decennî dell' VIII secolo a. Cr., crearono con Nasso la prima colonia ionica. Subito dopo dei Dori di Corinto fondavano Siracusa e dei Dori di Megara, Megara Iblea. In una gara serrata sorsero per opera dei Calcidesi Zancle-Messana, Catania, Leontini, per opera dei Dori di Rodi e di Creta Gela, dei Dori di Megara Selinunte. E da Gela sorse Agrigento, da Siracusa prima Acre e poi Camarina, da Zancle sorse Mile. Fondata al nord la colonia mista di Imera, quasi tutta la Sicilia fu stretta nella salda rete dei Greci. Dinanzi al loro avanzare i Fenici si ridussero all'estremo d'occidente nei tre punti di appoggio, Solunto, Panormo e Mozia.

Contemporaneamente dei Dori di Sparta fondavano Taranto, come colonia ionica di Calcide sorgeva Reggio e tra i due estremi, nell'ampio golfo, da Locresi di Grecia nasceva Locri Epizefiria, da colonie achee uscivano Cotrone, Sibari e Metaponto. Più ardita di ogni altra, e di ogni altra più antica secondo la leggenda, era ferma ad attendere che Locri, Crotone, Sibari, generassero altre colonie, che una a Velia ne piantassero i Focesi espulsi dalla Corsica, che cioè la civiltà greca serpeggiasse lungo la sponda tirrena d' Italia, la colonia calcidese di Cuma, piantata a dominio della Campania feconda.

Alacre di spirito come ogni colonizzatore, il Greco trapiantò qui la sua giovane civiltà. Era venuto per commerciare e vi rimase per vivere. Vi portò tutto ciò che la sua madre patria aveva già creato ma vi aggiunse qualche cosa di nuovo che era il frutto della nuova terra. E il nome di Siracusa raggiò nell'antichità come quello di Atene e di Sparta.

Invano contro la superiorità del Greco lottò spesso con sforzi disperati l' indigeno per salvare la sua libertà. Le sue mani prigioni furono serrate nelle catene d'oro della nuova civiltà, il cui fascino era soprattutto nella gloria dell'arte. E tutta l'Italia, anche fuori dei confini delle colonie, conobbe l'arte greca.

RELIGIONE GRECA

Il segreto di quest'arte fu la sua religione. Il colono greco portava infatti dalla madre patria una religione che nella serena umanità dei suoi numi, nella limpidezza gaia dei suoi miti eroici sembrava creata per allietare la vita quotidiana. Piacevoli storie d'amore e gagliarde avventure di lotta, ecco la trama della religione greca, fino dall' Odissea, dal libro

della navigazione fantasiosa, che fu dilettevole seguito all' Iliade, al libro della cortese guerra. Anche l' enigma dell'origine del mondo e degli uomini, che altre religioni orientali, quali l'egiziana, avevano involto in complicazione illogica di forze naturali e di simboli, questa religione cristallizza e personifica nella successione di esseri primordiali e dopo il Chaos fa sorgere la Terra e dopo la Terra l'Amore, che domina la mente e il consiglio di tutti gli dèi e di tutti gli uomini. D'altra parte con lotte di Titani e di Giganti per il dominio dell' universo si inizia la storia del mondo.

Amore o lotta, tutta la gioia è nella vita: scialba parvenza è l'oltretomba. Se Ulisse per compiere impresa arrischiata scende nell'Ade, ne torna dopo aver ascoltato l'accorato lamento di Achille che vale meglio essere in terra il servo di un uomo povero che il primo tra i morti. Solo una figura di pietà, chiusa nel suo manto, aveva infatti l'Olimpo greco ed era la sconsolata Demetra, la santissima madre, a cui era stata rapita la figlia per farne la regina dell'Ade. Ma anche qui lo spirito greco si era ribellato all'eterno esilio e aveva voluto il ritorno della rapita sulla terra ad ogni primavera. Come nella cosmogonia adombrò così sotto una favola di lotta e di amore lo squallore e il risveglio annuale della terra.

Intorno a sè, nelle luminose vie della vita, il Greco chiama adunque i suoi dèi e i suoi eroi. Li vuole solennemente immobili nei simulacri, li vuole attivamente operanti nella scultura architettonica che con fregio di triglifi e di metope e con frontone cinge granita collana ed alto diadema ai templi, li vuole gaiamente dipinti sui vasi con i quali attinge l'acqua, mescola il vino, propina nei banchetti, li vuole incisi sul castone dell'anello con cui suggella il contratto, li vuole impressi sulla moneta con cui fa mercatura. In ogni oggetto di ornamento o di uso giornaliero, nel manico dello specchio o del vaso di bronzo, nell'orecchino o nella collana d'oro egli ricorda a se stesso in tutti gli istanti della vita, con queste figure dell'Olimpo e del mito, che è esistito un mondo di esseri superiori che hanno avuto i suoi stessi desiderî, le sue stesse passioni. E questo mondo è fiorito dalla sua fantasia unitario e conseguente. Certo non glie ne ha fatto dono soltanto Omero ma cela un lavorìo di tutto il popolo. Ed indarno gli studî religiosi, talvolta più fantasiosi della fantasia greca, lo hanno assalito sempre con nuove armi per carpire il segreto della sua genesi. Come foglie morte cadono teorie naturalistiche e teorie totemiche, comparazioni indoeuropee e derivazioni micenee; la religione greca rimane là, limpida e precisa, solo nei tratti della sua piacevole favola. Come tale è stata una forza nella civiltà del mondo e lo è rimasta anche quando ha oppresso nelle sue ultime derivazioni retoriche. E questa sua unità ha riversato nell'arte a cui dava ispirazione. L'arte greca non offre lo spettacolo miserevole dell'arte orientalizzante che ha mendicato motivi da ogni dove.

IMPORTAZIONE DI VASI GRECI

Di tanta lieta arte della loro madre patria i coloni greci di Sicilia e d'Italia meridionale sentono la nostalgia nei paesi nuovi dove, sovrana di bellezza, regna ancora soltanto la natura. Alcuni prodotti, soprattutto vasi, essi li fanno giungere dal bacino dell'Egeo. E questo commercio che dà il più preciso indice cronologico continua attraverso tutte le età. La mancanza dei vasi geometrici del tipo della penisola (Beozia) e delle isole (Thera) e di quelli nei quali si introduce la figura umana o animale geometrizzata (attici del Dipylon), come anche la mancanza dei vasi della contemporanea corrente ionica a grandi figure

Fig. 81 — Accecamento di Polifemo — Vaso di Aristonoos — *Museo dei Conservatori, Roma.*

umane (vasi detti di Melos) confermano ad un dipresso la datazione delle prime colonie di Sicilia e dell' Italia meridionale alla fine dell' VIII e al principio del VII secolo a. Cr. Forse il 'geometrico apulo presuppone un' imitazione greca, ma il geometrico di Etruria anche nelle sue figure umane geometrizzate è una rielaborazione di elementi locali, ultima eco delle ceramiche preistoriche dal neolitico al periodo del ferro. Isolato rimane e ancora di non determinata fabbrica il cratere di Aristonoos (fig. 81) trovato in Caere, il più antico vaso figurato greco tornato alla luce in Italia.

Fig. 82 — Vasi protocorinzî — SATRICUM — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 83 — Vasi corinzî — *Museo, Tarquinii.*

Sembra di scorgere in esso, nel tipo delle figure della scena con Ulisse e Polifemo, un' ultima derivazione del tardo vaso di Micene con i guerrieri.

La grande importazione di vasi comincia con gli italo-geometrici che già ricollegammo al movimento di influenza orientalizzante, e l'inondazione completa di tutti i mercati nel VII e nella prima metà del VI secolo a. Cr. è compiuta dai cosiddetti vasi corinzi. Anello di passaggio dagli italo-geometrici, ai quali più si ricollegano per

Fig. 84 — Oinochoe rodiota — SIRACUSA — *Museo, Siracusa.*

argilla e per decorazione, ai corinzî sono i cosiddetti protocorinzî (fig. 82). Prevalente in essi, che in generale sono piccoli vasi per olio e per profumi a corpo sferico o ovoidale o piriforme (aryballoi, bombylioi, alabastra), è l'ornamentazione geometrica a fasce, a spine, a baccellature; talvolta vi sono introdotte figurine di uccelli o di lepri. L'argilla è chiara, la pittura è rossastra o marrone. Più scura è la terra, più vivo è il colore, a cui si aggiunge anche il ritocco violaceo, nei vasi corinzî (fig. 83), che oltre a conservare le forme dei protocorinzî presentano anche quelle maggiori del-

Fig. 85 — Combattimento, corteo di cavalieri, caccia alla lepre — Oinochoe Chigi — FORMELLO.
Museo di Villa Giulia, Roma.

l'oinochoe, della kylix, del piatto, e la cui decorazione è a fasce di animali, che sono una derivazione ormai stilizzata dei tipi orientalizzanti.

Nel rimescolìo infatti che seguì nell'Egeo al decadere della civiltà cretese-micenea, mentre una parte della ceramica ricominciava dai motivi geometrici e dalle figure umane geometrizzate sotto l'influenza arrestatrice dei nuovi invasori, un'altra parte, forse in territorî nei quali si era conservata più pura la popolazione primitiva, accoglieva e salvava l'abilità animalistica dell'arte micenea. La ceramica corinzia ne ha solo l'ultima eco, questa abilità appare più che altrove nella ceramica detta di Rodi. che è certo di essa più antica (fig. 84). Con caratteristiche proprie per il fondo spalmato di bianco, per l'abbondanza di riempitivi ornamentali essa presenta una predilezione e una sorprendente bravura per le zone di animali con le quali copre tutto

Fig. 86 — Eracle ed Euristeo — Idria ceretana.
Louvre, Parigi.

Fig. 87 — Atlante e Prometeo — Kylix cirenaica.
Museo Gregoriano, Roma.

il corpo di oinochoai e di anfore. Introduce anche la figura umana nella decorazione dei suoi caratteristici piatti. Ed ha, a mio parere, il suo ultimo capolavoro nel vaso trovato a Formello nell' Etruria (oinochoe Chigi, fig. 85).

Sfortunate quanto Omero, più luoghi reclamano, nell'attribuzione perentoria degli archeologi, il diritto ad essere la patria di queste ceramiche. Calcide ed Argo tra le altre si contendono la protocorinzia; nonostante i ripetuti assalti Corinto mantiene i suoi diritti su quella corinzia; i titoli di Rodi insidiati da Mileto hanno avuto un appoggio dai ritrovamenti di Gela, colonia rodiota. La cronologia è in terreno più

Fig. 88 — Peleo e Atalante — Anfora calcidese — *Monaco.*

Fig. 89 — Caccia calidonia, giuochi funebri per Patroclo, nozze di Peleo e Tetide, Achille e Troilo. Cratere François, opera di Klitias e Ergotimos — *Museo Archeologico, Firenze.*

Fig. 90 — Achille e Aiace — Anfora attica a figure nere, opera di Exekias — *Museo Gregoriano, Roma.*

saldo: se i primi ad apparire sono i protocorinzî e per un certo periodo si associano con i corinzî, questi sono gli ultimi a disparire. E nella loro non breve vita si introducono già presto nella decorazione figure e scene umane. Sono talvolta scene del mito. Un progresso ulteriore dà origine a quello stile misto che va sotto il nome improprio di corinzio-attico.

Da un'altra corrente che preferiva la decorazione a figure umane, nella prima metà del VI secolo a. Cr. escono vasi giunti in Italia solo con pochi esemplari e dei quali egualmente si discute il luogo di origine: l'idria ceretana (fig. 86), la coppa cirenaica, (fig. 87), l'anfora o l' idria calcidese (fig. 88). I due primi, nonostante ogni tentativo in contrario, perfino quello di attribuire a Sparta il secondo, richiamano con i loro elementi africani alle colonie di Naucrati e di Cirene; in essi l' osservazione della natura è unita ad una singolare gaiezza nell'impostare la scena.

Ma tutta questa ceramica la fece sparire da ogni dove nella seconda metà del VI secolo a. Cr. la ceramica attica. Essa conquistò d'assalto il mercato con opere che come il vaso François (fig. 89) erano un capolavoro di tecnica e di disegno, quando cioè già si era sperimentata in patria in una lunga elaborazione dello stile.

Al rosso vivo dell' argilla, al nero brillante della vernice, alla varietà e alla bellezza delle forme e soprattutto al meraviglioso mondo di figure umane che in scene vive coprivano la superficie dei vasi non doveva essere difficile la vittoria. Diecine di migliaia sono ormai i vasi attici tornati alla luce dalle necropoli di tutta Italia: nessun mercato, neanche la stessa madre patria, ne aveva assorbito in tal numero.

La vittoria rimase a questa ceramica specialmente quando con l' inversione del sistema pittorico anzichè dipingere le figure con vernice nera come ombre sul fondo rosso, ciò che obbligava a schemi paralleli di solo profilo e di solo prospetto e ad una limitata indicazione degli elementi interni dell' anatomia e del vestito, fece vivamente risaltare le figure nel colore rosso naturale dell' argilla sul fondo coperto di vernice nera e potè introdurre gradualmente così gli schemi obbliqui e rendere con minuziosa trattazione i particolari, cioè quando ai vasi a figure nere (fig. 90) furono sostituiti i vasi a figure rosse (fig. 91). Le varie tappe della ceramica attica a figure rosse si designano col nome di stile severo, di stile nobile, di stile fiorito e dalla fine del VI secolo a. Cr. giungono fino al IV secolo avanzato.

Un'altra tecnica appare accanto a questa sino dal tempo dei vasi a figure nere ed è quella del fondo spalmato di bianco e della figura da principio riempita tutta di color nero poscia soltanto delineata, ma di questa ceramica, limitata ad alcuni generi di vasi (lekythoi, fig. 92), scarsi esemplari raggiungono l' Italia. Ancora più rari sono quelli in cui sul fondo bianco le figure sono trattate a colori (fig. 93).

Pur con grande variazione dei particolari la ceramica attica fissa nelle forme alcuni tipi essenziali e con essi corrisponde a tutti i bisogni della vita. Per attingere l'acqua v'è la brocca panciuta ed a tre manichi (hydria); per conservarla il vaso ovoidale a due manichi che, a seconda della loro impostazione e della forma del collo, può essere anfora, stamnos, pelike; per mescolare il vino nel banchetto e per attingervelo v' è il cratere ad ampia bocca, sia che assuma forma campanata sia che abbia corpo tondeggiante con manichi a colonnette; per versarlo ai commensali v' è l'oinochoe; per berlo v'è il bicchiere a tronco di cono (skyphos) o l' ampia coppa (kylix) o il vaso bizzarro a forma di testa umana o di animale (rhyton); per conservare e far cadere

A. — Scena di gineceo — Lekythos.
GELA — *Museo, Siracusa.*

B. — Amazonomachia — Cratere a volute — GELA.
Museo, Palermo.

C. — Suonatrici di lira — Cratere a campana — CAMARINA — *Museo, Siracusa.*
Fig. 91 — Vasi attici a figure rosse di stile severo, nobile e fiorito.

a stille l'olio v'è la lekythos a stretto orificio. Plasmare abilmente la forma di un vaso doveva apparire lavoro di arte: per questo il ceramista è orgoglioso di apporvi la propria firma.

E come la ceramica attica ha fissato in tipi esemplari la forma dei vasi ne ha regolato secondo tradizione l'elemento ornamentale. Lo stabile legame non è diverso da quello che univa membro e decorazione nell'architettura. Come un fiore da un calice di sepali, il vaso sembra sbocciare da una fascia di triangoli aguzzi che lo slanciano verso l'alto, sulla spalla una zona a baccellature rovesciate riconduce verso il basso laddove è la scena figurata. Palmette erette ed obblique, varia-

Fig. 92 — Edipo e la Sfinge.
Lekythos a fondo bianco.
Museo, Taranto.

Fig. 93 — Ermete porta il piccolo Dioniso a Papposileno.
Cratere a campana policromo — VULCI.
Museo Gregoriano, Roma.

mente combinate, si svolgono sotto i manichi o circondano il collo, e il meandro, questo primordiale elemento di ogni decorazione, fascia le zone chiuse ed intorno ad un quadro stabile dà l' impressione del movimento. Leggiere corone a foglie di edera e a foglie di lauro corrono intorno alla bocca del cratere o al tondo centrale della kylix. Questa decorazione è così intangibile, è sino a tal misura parte tettonica del vaso che il pittore, anche là dove ha creato nella scena principale un capolavoro di originalità, non si attenta a modificarla e la lascia alla mano corrente e inabile di un mestierante.

Il vanto della ceramica attica è infatti la scena figurata. Averla saputa o chiudere nel fondo circolare di una coppa o distendere sulla superficie paraboloide di un'anfora e di un cratere senza dare la sensazione di questa costrizione nello spazio è già di per sè il primo merito. Il secondo sta nell'abilità con la quale l'artista, che disponeva di

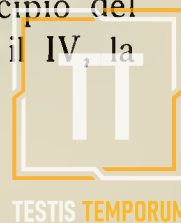
un solo mezzo disegnativo, la linea, che mancava di colore e di chiaroscuro e che per un certo tempo non conobbe neanche lo scorcio, ha saputo rendere con esattezza nelle forme, con vivezza nei movimenti il corpo degli uomini e degli animali e li ha aggruppati in una scena chiusa ma non confusa. Il terzo e maggiore merito è nella scelta dei soggetti.

Fig. 94 — Sfingi, Achille e Pentesilea, Eracle e il leone, Teseo e il Minotauro, leoni — Placca di bronzo.
NOICATTARO — *Museo, Bari.*

Tutto il mondo fantastico dei miti si è offerto alla mente dell'artista, spesso egli vi ha aggiunto la fantasia propria e, più della grande arte monumentale, accessibile alla visione di pochi, quest'arte minuta della pittura vascolare, quest'immagine viaggiante ha servito a diffondere la redazione di un mito. Il primo posto è spettato alle figure che meglio si riferivano all'uso dei vasi, a quelle della cerchia di Dioniso: accanto al

dio ed a Arianna, Satiri e Menadi ebbri e folleggianti. Similmente prediletto è in tutte le sue avventure, ma specialmente in quella del leone nemeo, Eracle, l'eroe condannato alle terribili fatiche, che così bene simboleggiava la travagliata vita dell'umanità. Dopo di lui v'è il suo minor fratello, Teseo, l'Eracle dell'Attica, che gli è pari talvolta anche nei mostri da vincere. E tutto ciò che nel mito è lotta collettiva di dèi e di eroi, o contro i Giganti o contro i Centauri o contro le Amazoni, entra nella pittura vascolare o in scene distese o in gruppi frammentari. Scendendo all'avvenimento che sta tra il mito e la storia eguale accoglienza riceve la guerra troiana. E accanto alla lotta di armi compare anche la lotta di amore, l'inseguimento e il ratto, e ogni dio e ogni eroe, dal sommo Zeus ai suoi degni figliuoli, i Dioscuri, corre a sorprendere e a rapire la sua bella. Ma nello sviluppo della scena, cioè nella scelta e nella trattazione del mito, si cammina dal mito d'azione al mito di situazione, dalla violenza movimentata della lotta all'immobilità pensosa della previsione drammatica. Quindi molti miti cadono per via, soprattutto perdono terreno i mostri contro cui hanno combattuto Eracle e Teseo. Ma sia che questa nuova tendenza i pittori vascolari la sentissero istintivamente nel favore del pubblico, forse sotto l'influenza della tragedia, sia che la traessero dall'imitazione della grande arte pittorica, essa prova quali nuovi effetti fossero capaci di trarre dai limitati mezzi di disegno di cui disponevano.

Ma non rivolto solo verso il passato era l'artista. Là dove entrava il suo vaso per portare vino od acqua od olio, nel banchetto o nel gineceo, egli apriva il suo occhio indiscreto e rivelava le debolezze dello spirito, le grazie del corpo. Distesi sul letto conviviale, eccitati dal suono del flauto o estasiati da quello della lira, teneramente premurosi verso la compagna di orgia o ritornanti ubriachi in comitiva scomposta dal banchetto, l'artista rappresenta i giovani spensierati del suo tempo. Li bolla anche nell'atto volgare di restituire l'eccesso del vino bevuto. E la donna la coglie nuda nel recesso della casa in atto di preparare o di fare il suo bagno, perfino nel gesto aristofanesco di depilarsi. Il mondo delle etère gli offre la possibilità di fissare il corpo femminile senza veli nella bellezza precisa delle sue linee, come quello della palestra gliela offre per il corpo maschile. Audace più ancora egli fissa con ironia nell'ardore aggressivo dell'uomo, nell'estasi languida della donna la scabrosa posizione dell'ultimo atto dell'amore. All'austerità della vita fisica richiamano invece, oltre a quelle della palestra, scene di combattimenti e sfilate di cavalieri.

Tale è nelle sue linee essenziali la decorazione figurata della ceramica attica. Si comprende come al pari del vasaio anche il pittore abbia voluto spesso apporvi la sua firma. Per mezzo di questa pittura tutta la civiltà dei Greci, nelle manifestazioni più alte del mito, nelle manifestazioni piacevoli delle abitudini quotidiane, fu conosciuta fuori di Grecia. Al di là delle colonie di Sicilia e dell'Italia meridionale invase l'Etruria; dall'Etruria, per la interposta mano degli Etruschi, raggiunse la Liguria e la valle padana. Quest' arte non poteva avere rivali e non ne ebbe difatti neanche là dove alacre e intelligente come nella madre patria era lo spirito ellenico, nelle colonie di Sicilia; ebbe invece derivazioni, che cercarono di competere con i modelli e che affermarono talvolta la loro originalità, nell'Italia meridionale nella ceramica apula, lucana e campana, nell'Italia centrale nella ceramica falisca e in qualche minore fabbrica etrusca. Ma tolta una categoria di vasi, imitazione di quelli a figure nere, che risale al principio del V secolo a. Cr. e che, con forme attardate e stilizzate, continua per tutto il IV, la

ceramica italica fu necessaria sostituzione della ceramica attica quando questa col IV secolo a. Cr., per esaurimento della sua capacità creativa e ancor più per condizioni politiche che influirono sull'avviamento delle correnti commerciali, disertò i mercati d'Italia per i mercati più ricchi della Russia meridionale.

Indice cronologico, riflesso della religione e della vita, unitaria creazione dello spirito artistico, la ceramica dipinta accompagna i più bei secoli della civiltà greca. Certo, in egual misura, senso della forma e abilità di tecnica si rispecchiavano nei prodotti di bronzo e nelle oreficerie, ma di rado si sono sottratti alla distruzione della terra o alla depredazione degli uomini, essi offrono quindi solo spiragli di luce sull'arte antica. Additiamo placche sbalzate nello stile argivo-corinzio provenienti da una tomba delle Puglie (Noicattaro) (fig. 94), lebeti e tripodi della Sicilia (Leontini, S. Mauro, Camarina, Gela, Girgenti), armature con delicate scene a rilievo (bronzi di Siri), specchi sostenuti da statuette. Più abbondante è il campo delle pietre incise, nelle cui minute figure si intravvedono spesso le tracce della grande arte.

ARTISTI

Tutto questo la Sicilia e l'Italia meridionale ricevono dalla madre patria, ma quando non possono ricevere l'arte già apprestata richiedono ad essa gli artisti. Ne sorgeranno, è vero, anche nelle nuove terre ma saranno pochi e talvolta emigreranno, perchè l'arte di Grecia oscurerà sempre con la sua grandezza ogni colonia.

Il bronzista Clearco di Reggio lo troviamo verso la fine del VI secolo a. Cr. a lavorare in Sparta una statua di Zeus. Nel V secolo lo scultore Pitagora ci lascia indecisi sulla sua provenienza da Samo o da Reggio e se lavora per i tiranni dell'Italia meridionale e di Sicilia, se crea per Crotone l'Apollo che saetta il serpente e per Siracusa il suo Filottete ferito, altre sue opere erano sparse per la Grecia, specialmente in Olimpia. Artista di Siracusa, di cui null'altro sappiamo, era Micone, a cui si doveva un dono votivo dei figliuoli di Ierone II in Olimpia. Nomi vani sono per la pittura quelli di Sillace di Reggio e di Damofilo di Imera. Da una notizia tarda e singolare deriviamo il nome dell'architetto del teatro di Siracusa Democopo, soprannominato Myrilla. Sopraintendente ai lavori degli acquedotti fu Feace in Agrigento e ingegneri navali piuttosto che architetti furono un Greco e un Siculo, Archia di Corinto e Filea di Taormina, che crearono per Ierone II la nave di gala che fu poi donata a Tolemeo Filadelfo. Un gruppo di artisti l'avrà la Sicilia nei coniatori di monete di Siracusa, a cui si aggiungeranno altri di Nasso, di Catania, di Messina, di Imera, di Terme Imeresi, di Agrigento e di Camarina e, nell'Italia meridionale, di Reggio. Ma più della loro firma, talvolta ridotta ad iniziali, nulla abbiamo e quindi ignota è la patria e la vita. Solo Eumene sembra siracusano e per induzione dalla forma del nome si considerano gli altri quali Greci di Sicilia o d'Italia meridionale. Non diversamente nella letteratura, se ne escludiamo Stesicoro di Imera, le monche notizie della cui vita hanno il sapore della favola, verso Samo vediamo emigrare Ibico di Imera, verso Atene Gorgia di Leontini, verso Alessandria e verso Coo Teocrito di Siracusa.

All'inverso, nella Sicilia e nell'Italia meridionale, soprattutto alla grande corte di Siracusa, giungono principi della lirica, della tragedia, della comedia, della filosofia come Simonide, Eschilo, Epicarmo e Platone. E Ierone I di Siracusa, come chiederà a Bacchilide e a Pindaro l'epinicio per le sue vittorie negli agoni ellenici, a scultori

di Egina e dell'Attica, ad Onata e a Calamide, affiderà l'opera che questa vittoria eterni nel bronzo nel sacro recinto di Olimpia. Già il fratello Gelone in Olimpia aveva dedicato per una sua vittoria un carro opera di Glaukias di Egina. E a Dionisio di Argo e a Simone di Egina si doveva, egualmente in Olimpia, il dono votivo del generale di Gelone e di Ierone I, l'arcade Formide, che per altro nell'epigramma si vantava siracusano. Così i Tarantini ad Agelada di Argo si erano rivolti per uno dei loro donarî di Delfi, rappresentante un gruppo di cavalli e di donne prigioniere fatte in una battaglia contro i Messapi, e ad Agelada e ad Onata insieme per l'altro gruppo della lotta dei Tarantini e dei Messapi a piedi e a cavallo intorno al re iapigio caduto, Opi. Di Kallon eleo era il gruppo che i Messinesi dedicarono in Olimpia a ricordo dei fanciulli inviati a Reggio per il coro annuale e sommersi con la nave nei gorghi del terribile stretto. Ed egualmente là sul muro dell' Alti era la schiera di fanciulli oranti, opera di Calamide, che gli Agrigentini dedicarono per la presa della punica Mozia. I medesimi poeti, Bacchilide e Pindaro, uno di questi stessi artisti, Agelada, glorificavano la privata vittoria di qualche atleta imerese e tarantino. Più tardi nel IV secolo a. Cr. a Lisippo di Sicione i Tarantini ordineranno il loro Eracle colossale. E nel campo della pittura, di Zeuxis era l'Elena dipinta nel tempio di Hera in Crotone, l'Alcmene del tempio di Eracle in Agrigento. Infine, per quanto sia necessario nell'inesorabile requisitoria di Cicerone contro Verre far la debita parte al sistema avvocatesco che volle forse fregiare d'illustre paternità le opere sottratte, nomi di grandi artisti di Grecia sono quelli che riempiono la bocca indignata dell'oratore.

Si daranno di questa mancanza di artisti indigeni nella Sicilia e nell'Italia meridionale spiegazioni diverse, si potrà riportarla all'assenza di doti che impedì la formazione di scuole, si potrà per analogia additare un'eguale povertà nei documenti epigrafici, che fa dei Greci d'Italia i più taciturni fra i loro fratelli, si potrà per contrasto vantarne la capacità nella speculazione mentale, per cui la loro storia sembra chiudersi tra il genio di Pitagora qui accolto e qui operante nella formulazione e nell'applicazione della sua mistica dottrina e il genio di Archimede qui assorbito fino alla morte nella meditazione dei suoi precisi teoremi, ma la realtà indiscussa è che inscindibile dall'Egeo sono in ogni manifestazione della loro civiltà la Sicilia e l'Italia meridionale.

IL TEMPIO DORICO

Ma pure v'è un'arte, l'architettura, che, per quanto affidata a forestiere mani, sembra sia espressa dal suolo in cui sorge come se le sue fondamenta fossero avide e succose radici e che, quando tutto è distrutto all'intorno, sovrasta con i suoi ruderi il deserto come se questi fossero tenaci tronchi superstiti di un'arsa foresta. Tale è il tempio greco di Sicilia e d'Italia meridionale. Eretto nella solitudine alpestre come il tempio di Segesta (fig. 95), vastamente coricati di fronte al mare Africo come i templi di Selinunte (fig. 96), occhieggianti tra gli ulivi nella vallata come i templi di Agrigento (fig. 97), incastrato nella chiusa navata del Duomo come il tempio di Siracusa (fig. 98), superstite con una sola colonna sul promontorio tempestoso come a Cotrone (fig. 99), spezzato nell'ampiezza ariosa di due ali come a Metaponto (fig. 100), dominanti nella loro compattezza serrata la nuda spiaggia come i templi di Posidonia (fig. 101), sono questi gli avanzi di una divina foresta di templi dorici che fu anche ad Imera e

Fig. 95 — Tempio di Segesta.

Fig. 96 — Templi di Selinunte.

Fig. 97 — Tempio di Hera Lacinia — AGRIGENTO.

Fig. 98 — Tempio di Athena (Duomo) — SIRACUSA.

Fig. 99 — Tempio di Hera Lacinia — COTRONE.

Fig. 100 — Tempio di Metaponto.

Fig. 101 — Tempio di Poseidon — POSIDONIA (PESTO).

Gela, a Camarina, a Megara Iblea e a Taranto. L'intemperie mordente li ha spogliati del candore dello stucco e della vivida policromia, ma la carezza del sole è oggi aurea sulle pietre corrose e il cielo mette trafori di azzurro tra gli intercolumnî.

Nessuna regione della Grecia ebbe templi così numerosi, nessuna città ne aggruppò tanti intorno a sè. Poteva nei grandi santuarî la devozione delle città lontane erigere piccole edicole sacre nel recinto, ma uno solo era il tempio dominante la selvaggia bellezza rupestre di Delfi e solo a testimonianza di più antica età nella pianura di Olimpia presso il gorgogliante Cladeo era rimasto in piedi il tempio dedicato ad Hera quando sulla fitta selva degli edifici e dei voti si era elevata la maestà del tempio di Zeus.

E, come superiori nel numero, vollero i Greci d'Italia essere superiori nelle proporzioni. Il tempio di Apollo in Selinunte, il tempio di Zeus in Agrigento sono maggiori di qualche metro dei due templi ionici più grandi di Asia Minore, l'Artemision di Efeso, il Didymaion di Mileto e del tempio corinzio più grande della Grecia, l'Olympieion di Atene. Di fronte ai loro 113 metri di lunghezza scompaiono i 69 metri del Partenone, il più grande dei templi dorici della penisola. Ma quasi a punizione dell'ardimento, come sotto una biblica maledizione, essi rimasero incompiuti e precipitarono sotto la loro mole.

Numero, proporzioni, varietà di forme fanno del tempio dorico il monumento greco più caratteristico d' Italia; ancor di più, sembra di fronte agli isolati esemplari di Grecia che solo qui abbia avuto il suo sviluppo. Non vi ebbe certo l'origine. Ma più che ipotetica è la sua derivazione dal megaron del palazzo miceneo. Se la nostra fantasia è carezzata dall'idea che la democrazia greca abbia piantato il suo primo santuario sulle rovine della grande sala dei palazzi principeschi, come il Cristianesimo mutò in chiese gli edifici pubblici dell'impero romano, questo è contraddetto dai dati della poesia omerica, perchè là il tempio è solo menzionato in passi recenti, ciò che indica che per secoli, dopo la distruzione dei palazzi cretesi e micenei, i Greci esercitarono il loro culto all'aperto.

Il movimento spirituale che condusse i Greci a costruirsi il tempio fu in rapporto con quello che li trasse a crearsi il simulacro della divinità. Una volta sorto l'idolo esso doveva avere la sua casa e per questa casa i Greci piuttosto che ricorrere a qualche parte dei palazzi distrutti, e forse da gran tempo seppelliti, di Creta e di Micene devono aver trovato il modello nella loro modesta abitazione, costituita da una stanza rettangolare e da un vestibolo. E così sorse il piccolo tempio a testate, la forma primordiale.

Ma non intorno a questo nucleo, dimora del dio, che, con l'aggiunta talvolta di un vestibolo posteriore, con la varia partizione della cella in più stanze, l'una accanto all'altra o l'una dietro l'altra e con l'aumento soprattutto nelle proporzioni, rimase il tipo costante del tempio greco, si esercitò l'architettura ma intorno all'elemento accessorio, alle colonne che furono collocate da principio tra le due testate del vestibolo e che cinsero in appresso tutto il tempio come in una chiusa difesa, alla trabeazione spartita in triglifi e metope, che si poggiò saldamente sul colonnato, ai frontoni che gli dettero l'armonico compimento. Tutti gli elementi dell' architettura greca, che divennero in appresso l'eredità di ogni altra architettura, frontoni, metope, triglifi, dentelli, tipi di colonne e di capitelli sorsero o si perfezionarono nei vestiboli e nei co-

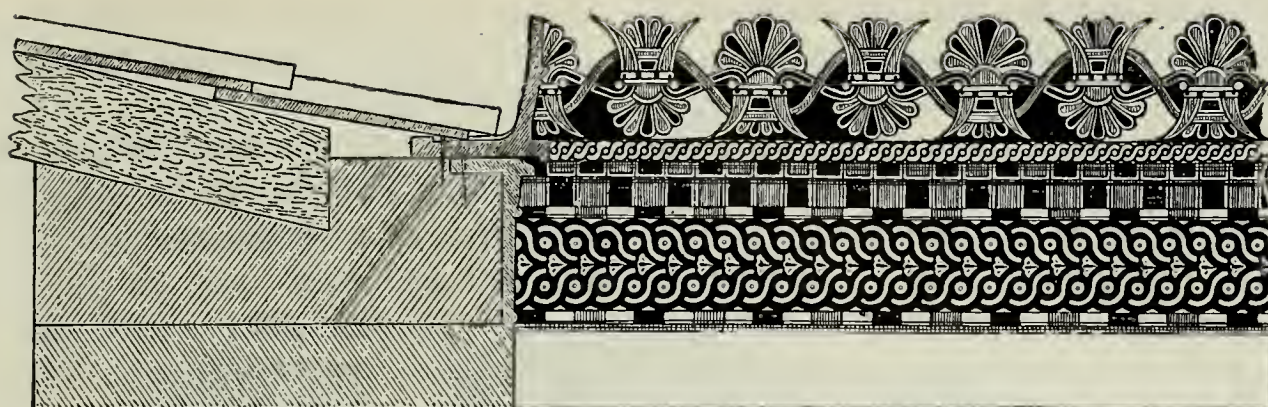



Fig. 102 — Geison e sima del tempio C di Selinunte — *Museo, Palermo*

lonnati. E quando fu tentata una modificazione della cella ciò si fece trasportandovi gli elementi esterni, le colonne e la trabeazione. Che il tempio greco sia essenzialmente il suo colonnato cioè il suo elemento accessorio sembra quasi indicarlo il tempio di Segesta: esso appare completo, eppure la cella non fu neanche iniziata.

Ma, come per comprendere la forza del genio greco in questa che fu la massima delle sue creazioni architettoniche dobbiamo spogliarci della preoccupazione di una genesi storica dalle rovine del palazzo cretese-miceneo, dobbiamo accogliere con grande circospezione un'altra ipotesi, quella della genesi tecnica dagli edifici in legno. Certo prima di essere costruito nella faticosa pietra il tempio greco è stato elevato rapidamente col facile legno. Di questa origine era rimasta ancora testimonianza nell'antichità una colonna in legno del tempio di Hera in Olimpia. Ma voler spiegare ogni elemento del tempio dorico come la meccanica traduzione anzi fossilizzazione in pietra delle sue parti in legno è negare all'arte greca quell'agile elaborazione mentale che è proprio la sua dote. Gli spiriti logici, coloro che ancor meno che nella natura vogliono salti nell'arte, sono soddisfatti all'idea che tronco d'albero scortecciato e lisciato fu la colonna, che, al pari dell'albero che cela nel terreno le sue radici, non ebbe base, che al pari dell'albero che si affina crescendo, fu rastremata nell'alto. Ancor più li soddisfa l'idea che capezzali di legno furono i capitelli, che testate di travi riunite furono i triglifi, che vani aperti tra gruppi di travi furono le metope, che listelli per fissare furono le regole e i mutuli, che teste sporgenti di chiodi furono le goccie. Ma questa attraente dottrina di una genesi lignea fa dei Greci dei bambini che tornano daccapo quando intorno a loro nel Mediterraneo mole di pietra era tutta l'architettura dell'Egitto e dell'Assiria, quando nella civiltà micenea, di cui pure erano gli ereditieri, metope e triglifi erano stati scolpiti in pietra.

Abbandoniamo le pregiudiziali storiche e tecniche e ammiriamo nello sviluppo delle sue proporzioni, nell'armonia che sembra lo faccia vibrare in tutte le sue parti, questo miracolo della creazione artistica che è il tempio dorico. Nessuno può dire se quando i primi coloni greci alla fine dell'VIII secolo a. Cr. approdarono in Sicilia, già ne portassero dalla madre patria la conoscenza o se il culto si svolgesse ancora all'aperto. Se i coloni di Nasso innalzarono solo un altare ad Apollo sulla spiaggia dove primi toccarono terra, non è questa tradizione letteraria che possa escludere la conoscenza del tempio, come il fatto che in un santuario di Gela (Bitalemi) è tornata

finora alla luce solo la stipe votiva, il cui carattere assai arcaico è indicato dai frammenti di vasi rodioti, non ne è prova monumentale, perchè ancora nascosti sotto costruzioni posteriori possono essere gli avanzi dell'edificio.

Ma se ignoriamo le origini conosciamo lo sviluppo dal tipo semplice dell'edificio con cella e vestibolo senza colonnato appartenente alla fine del VII e al principio del VI secolo a. Cr. (Selinunte), sino alle ultime derivazioni ellenistiche del III secolo a. Cr. (Agrigento). I tre nuclei intermedî sono dati dai templi del VI, del V, del IV secolo a. Cr. Impossibilitati a seguirne lo sviluppo nella cella, spesso distrutta, noi possiamo coglierne i trapassi in quello che del resto rimane l'elemento essenziale, il colonnato. È un minuto collegamento di proporzioni che l'occhio coglie ancor prima che il metro ne dia l'indice numerico, e le sue oscillazioni sono così delicate che spesso troppo ardita è la scienza quando in base ad esse vuole stabilire una rigida successione cronologica dei templi. Perchè non è da dimenticare che, dentro certi limiti, fisse rimangono le proporzioni del tempio durante tutto il suo sviluppo come se fossero qualche cosa di già stabilito ed offerto dalla natura al pari delle simmetrie nelle membra del corpo umano: cioè possono essere variate ma non sconvolte nel loro indice medio. Ed inoltre è da ricordare che la creazione dei singoli templi fu prodotto della mente viva e dell'occhio raffinato dell'architetto, cioè rielaborazione individuale che può aver variato una proporzione a preferenza di un'altra.

Appunto perchè la simmetria fondamentale del tempio dorico sembra intangibile, noi, se escludiamo i templi dell'età ellenistica, sui quali ebbe un'influenza perturbatrice il sistema ionico (tempio B di Selinunte e tempio di Asclepio in Agrigento), constatiamo che di regola la larghezza del tempio è un po' meno della metà della sua lunghezza, che l'altezza, cioè colonna e trabeazione insieme, ne è circa $^1/_5$, che la sola colonna oscilla tra $^1/_6$ ed $^1/_8$, che il diametro inferiore della colonna sta più vicino a $^1/_5$ che a $^1/_4$ della sua altezza, che il diametro superiore invece tocca piuttosto $^1/_6$, che la trabeazione supera di poco la metà dell'altezza della colonna e a sua volta si divide in due parti quasi eguali, l'una liscia e l'altra spartita in triglifi e metope, che l'intercolumnio inferiore, nonostante la possibile varietà che negli scritti tecnici gli consentivano gli antichi, rimane sempre, lontano dagli angoli, tra un diametro e un diametro e mezzo della colonna.

Presi questi dati nel loro complesso risulta che il tempio non è moltiplicazione del dato minimo, diametro o raggio della colonna, ma è suddivisione del dato massimo, lunghezza del tempio, non è cioè calcolo aritmetico fatto a tavolino, ma è creazione pratica e successiva durante il lavoro. All'architetto bastava sapere di quale lunghezza l'ambizione dei fedeli volesse dedicare il tempio alla divinità, tutto il resto sorgeva da quest'unico dato quasi con lo spontaneo effetto di una creazione della natura. Applicato al tempio lo stesso sistema delle proporzioni del corpo umano, basate sull'altezza, cioè fatta astrazione dalle oscillazioni dentro i termini indicati, presa come unità di misura eguale ad 1 la lunghezza del tempio, noi osserviamo che in media, quasi sempre con la tendenza in meno, la larghezza ne è $^1/_2$, l'altezza (colonna e trabeazione) ne è $^1/_5$, la colonna ne è $^1/_7$, la trabeazione ne è $^1/_{16}$, il diametro inferiore della colonna ne è $^1/_{30}$, il diametro superiore ne è $^1/_{40}$, l'intercolumnio inferiore ne è $^1/_{20}$. Tutto ciò naturalmente determina il numero delle colonne che finisce per essere sulla

fronte la metà che sui fianchi e il numero dei triglifi che cadono regolarmente uno sulla colonna e uno sull'intercolumnio.

Dentro questi limiti, tutt'altro che ampli, variano i singoli elementi e variano col tempo. Vi sono delle tendenze certe. Una contro la quale non v'è nessuna eccezione è l'aumento dell'altezza della colonna rispetto alla lunghezza del tempio Dal minimo rappresentato dal tempio C di Selinunte in cui la colonna è circa $^1/_8$ si giunge al

Fig. 103 — Gorgone e Pegaso — Acroterio dall'Athenaion a Siracusa. — *Museo, Siracusa.*

massimo del tempio dei Dioscuri in Agrigento in cui ne è circa $^1/_5$. Il medesimo aumento è segnato dall'altezza totale del tempio (colonna e trabeazione) per quanto la trabeazione talvolta oscilli e non sempre cresca proporzionalmente all'altezza della colonna. Una seconda tendenza quasi sicura è l'aumento della larghezza del tempio rispetto alla sua lunghezza. Anche qui egualmente dal minimo del tempio C di Selinunte, in cui la larghezza è superiore di $^1/_5$ alla metà della lunghezza, si giunge al massimo del tempio dei Dioscuri in Agrigento, in cui non ne è superiore neanche di $^1/_{20}$.

Con qualche oscillazione è pur sempre constatabile la tendenza a diminuire il diametro inferiore e il diametro superiore della colonna rispetto all'altezza e a diminuire quello superiore rispetto all'inferiore; la colonna si avvia a divenire non soltanto più alta ma anche più snella. Se ancora una volta il tipo più arcaico è offerto dal tempio C di Selinunte, in cui il diametro inferiore della colonna è un po' minore di $^1/_4$ dell'altezza e il diametro superiore si avvicina ad $^1/_6$, cosicchè il rapporto tra i due diametri segna che il superiore è minore di circa $^1/_4$ dell'inferiore, gli altri templi presentano la tendenza ad una diminuzione dei diametri, ma non si comportano in modo da offrire un sicuro criterio cronologico, sebbene non mai superino il limite inferiore dato dai due diametri del tempio C. Ancora più instabile è infine la tendenza all'aumento dell'intercolumnio. Ma la diminuzione della lunghezza del tempio, per quanto parzialmente compensata dalla diminuzione del diametro delle colonne, tende a ridurre il numero di queste e quindi ad accrescere l'intercolumnio sui lati ponendolo in maggiore armonia con quello sulle fronti. E così dalle 17×6 colonne del tempio C di Selinunte o se si vuole, tolto l'ampio vestibolo che ne fa sulla fronte un falso diptero, dalle 15×6 si giunge al numero canonico dell'età più tarda delle 13×6 o delle 17×8.

A questi elementi tratti dalla linea retta nelle tre dimensioni del tempio, si aggiunge come criterio distintivo dell'età quello della linea curva nella forma del capitello e nel rigonfiamento del corpo della colonna ad un terzo della sua altezza. Il bacile a pareti curveggianti, che costituisce il capitello dorico, tra la colonna e l'abaco su cui poggia la trabeazione, attenua gradualmente la sua curva e finisce per assumere la forma di una sezione di cono. In egual modo diminuisce il rigonfiamento della colonna sicchè esso, così visibile ad esempio nel tempio di Metaponto o nella basilica di Posidonia, diviene quasi impercettibile nei templi più tardi.

Sommando in un'impressione visiva ciò che abbiamo analizzato in numeri ed indicato in linee il tempio dorico nell'elevato cresce in snellezza ma si irrigidisce e si geometrizza. Il tempio più arcaico era più panciuto ma più elastico. Soprattutto elastico appariva nel capitello e nella colonna che sembravano tendersi sotto il peso della trabeazione. Ma diventando più snello nella colonna esso accentua un elemento contrario al suo carattere fondamentale che era la saldezza. Invano sulla fronte questa impressione è corretta dalla maggiore ampiezza che fa apparire più bassa la colonna.

Esaminato senza pregiudizî di evoluzione si deve riconoscere che il tempio dorico non ha progredito se per progressione si intende l'accentuazione delle qualità essenziali. Esso è una creazione che fu e rimase perfetta intorno agli anni in cui sorse. Segna perfino una decadenza in quello che si considera il capolavoro dell'architettura dorica, il Partenone. La posizione dominante sulla pianura tra mare e monti, sopra una roccia che sembra sia stata sollevata dalla terra per suo piedistallo, il prezioso marmo pentelico in cui è interamente costrutto, la fidiaca decorazione scultoria contribuiscono potentemente all'impressione che si riceve dal Partenone e possiamo glorificarne l'architetto Ictino, perfino nella sapiente correzione ottica delle linee, ma il tempio in se stesso, col suo fittissimo intercolumnio dentro cui sembra prigioniera la cella, con la riduzione del diametro inferiore e superiore della colonna, particolarmente di quest'ultimo, con la rigida linea dei suoi capitelli, sembra tralignato dal puro carattere dello stile dorico. Forse il peccato originario fu averne voluto fare un tempio con otto colonne sulla fronte: questo portò ad un numero di diciassette colonne sui lati e quindi ciò

che era nell'intenzione elemento di grandiosità si ridusse ad una soffocazione della cella dentro la fila troppo serrata delle colonne. Ed ancor più gli nocque la riduzione eccessiva dell'ambulacro tra colonnato e parete sui lati, forse richiesta dalla necessità di porre ormai le testate della cella sulla linea della seconda colonna, perchè tale strettezza dello spazio troppo addossava il colonnato alla cella e poneva nell'impossibilità di vedere il fregio ionico che correva sulla cella. Una scultura così nobile per concezione e per forma noi moderni possiamo oggi goderla, gli antichi la vedevano soltanto a frammenti dal di fuori del colonnato. Eppure si deve osservare che se alle otto colonne della fronte l'architetto ne avesse sostituite sei eccessivo sarebbe stato

Fig. 104 — Cavaliere — CAMARINA — *Museo, Siracusa.*

l'intercolumnio: egli era dunque preso dentro la morsa di una proporzione difficile cioè l'ampliamento della fronte rispetto alla lunghezza del tempio. Ma essa fu voluta, perchè proprio per la larghezza fu corretta la pianta del Partenone prepericleo su cui il nuovo si stabilì. Ancora più tralignato appare lo stile dorico nello scheletrito tempio di Basse se pur deve attribuirsi ad Ictino. Si comprende quindi come lo stile dorico dopo questi esemplari sia tramontato quale forza creativa, come già Skopas nel suo tempio di Tegea abbia dato largo accesso allo ionico e al corinzio.

E forse ora, dopo aver schierato numeri e frazionato linee, ci rendiamo ragione perchè fra i tanti templi dorici l'impressione più profonda la lasci in noi il tempio di Poseidon sulla spiaggia di Posidonia: in esso sono realmente, nella pianta e nell'elevato, i

caratteri di saldezza e di elasticità con cui è nato lo stile dorico del tempio a colonnato, i caratteri che, perduti, hanno segnato la sua irreparabile decadenza. Anche questo può essere una prova che il tempio dorico non è la travagliata conquista che porta dal legno alla pietra, che aggiunge con pazienza da formica elemento ad elemento, ma fu come sempre nell'arte lampo di genio improvviso di un artista che gli epigoni il più delle volte, quanto più si allontanarono, tanto più spensero nell'imitazione.

Quando a questa esposizione generale sul tempio dorico della Sicilia e dell'Italia meridionale avremo aggiunto l'accenno a qualche carattere che rende singolari alcuni templi, al duplice ordine di colonne interne del tempio di Poseidon in Posidonia, al numero dispari delle colonne frontali e alla linea mediana interna di colonne nella basilica egualmente di Posidonia, alle pareti piene con mezze colonne incastrate e ai giganteschi telamoni ad alto rilievo del tempio di Zeus in Agrigento, al carattere forse ipetrale, cioè con cella scoperta, di alcuni templi, in cui ciò sembra richiesto dalle grandi proporzioni senza sostegni all'interno e sembra dimostrato dalla presenza di un collettore per l'acqua piovana (tempio di Athena in Siracusa), avremo completato la conoscenza di questo edifizio, che più che mai, dopo tante scoperte di Grecia e di Asia Minore, sembra aver avuto in Italia la sua terra di elezione.

Fig. 105 — Testa leonina — Gronde dal tempio di Imera. *Museo, Palermo.*

Ma colonnato e trabeazione sono solo la robusta ossatura del tempio: il rigoglìo delle carni, l'afflusso del sangue lo metteva intorno ad essa la policromia delle membrature e il rivestimento fittile in terracotta. Dipinti erano, nei colori smaglianti dell'azzurro e del rosso, capitelli, triglifi, metope. Questa policromia applicata su uno strato di stucco serviva anche a celare le asperità della pietra.

Residuo di un uso delle originarie costruzioni in legno rimasto in eredità ad alcune delle più antiche costruzioni in pietra sono i rivestimenti in terracotta policroma che sempre in maggior numero tornano alla luce dal suolo della Sicilia (Siracusa, S. Mauro, Selinunte (fig. 102), Gela e dell'Italia meridionale (Crotone). Sono soprattutto grondaie e cornici in cui variamente combinati ritroviamo tre degli elementi essenziali di ogni decorazione greca, il meandro, la treccia, la palmetta. Ad essi si aggiungono baccellature, scacchiere, stelle, rosette. Che questo genere di decorazione in terracotta fosse in Grecia proprio della costruzione in legno lo hanno rivelato i ritrovamenti del tempio di Thermos, che in Grecia abbia continuato a lungo fino al IV secolo a. Cr. per gli edifici costruiti in pietra lo indicano i numerosi avanzi in Olimpia (Leonidaion). Che debba invece considerarsi una caratteristica di arte siciliana non bastano a dimostrarlo i begli avanzi del tesoro di Gela in Olimpia. E tanto meno si può ammettere che dalla Sicilia quest'arte sia stata trapiantata nel Lazio e nell'Etruria. In queste due regioni, in cui realmente la decorazione in terracotta fu la costante aggiunta, dal VI al

III secolo a. Cr., di un'architettura in legno, essa si sviluppò con forme e con motivi proprî che non hanno riscontro in quella siciliana. E se dalla tradizione letteraria si è voluto ricavare che siciliani siano i due artisti Damofilo e Gorgaso a cui si dovevano le decorazioni in plastica e in pittura del tempio di Cerere in Roma, perchè siciliano di Imera era un Damofilo ricordato come maestro di Zeuxis, dalla stessa tradizione letteraria si potrebbe ricavare un rapporto inverso per l'arte delle due regioni, giacchè maestro del bronzista di Reggio, Clearco, secondo una delle tradizioni sul suo discepolato, è fatto il corinzio Eucheiros, che non può distaccarsi da quel-

Fig. 106 — Edificio a grandi blocchi — PATÙ.

l'Eucheir, uno degli artisti della plastica di nome simbolico che avrebbero accompagnato Damarato da Corinto in Etruria. Più corrispondente alla realtà storica è che quest' arte fittile della decorazione dei templi abbia emigrato dalla Grecia contemporaneamente nella Sicilia e nell'Italia meridionale da una parte, dall' altra nella Campania, nel Lazio e nell' Etruria, ed abbia preso nelle varie regioni uno sviluppo corrispondente ai compiti che le venivano posti.

Se non nella stessa misura che nella decorazione fittile dei templi etruschi e latini anche nel tempio dorico d'Italia compare, accanto ai motivi geometrici e vegetali, la figura umana. Accertato è ormai il suo uso negli acroterî, cioè negli ornamenti che sormontavano gli angoli del frontone (Gorgone dal temenos del tempio di Athena in

Siracusa (fig. 103), cavaliere di Camarina (fig. 104) e sembra che di terracotta si facessero anche metope e frontoni (Siracusa, Gela, S. Mauro).

Ma questa decorazione in terracotta fu emulata e poi sommersa dalla decorazione in pietra. Il tempio di Imera aveva in calcare le sue grondaie ornate di potenti teste leonine (fig. 105). Lo stesso si dica di templi agrigentini. Ma soprattutto, come nella Grecia, metope e frontoni ricevettero il loro ornamento in rilievo o in statuaria. Già il tempio più antico, il C di Selinunte, aveva le metope ad alto rilievo e altre metope selinuntine, di cui si ignora l' edificio, sono di carattere più arcaico, risalgono ai primi decennî del VI secolo a. Cr. E se dopo la bella serie delle altre metope selinuntine del tempio F ed E sembra che col V secolo a. Cr. sia cessato quest' uso dell'ornamentazione scultoria, la tradizione letteraria ricordava per altro ancora per il tempio di Zeus in Agrigento la grandezza dei suoi frontoni con la Gigantomachia e la presa di Troia. A questi scarsi avanzi della decorazione figurata dei templi è affidata in gran parte la nostra conoscenza della scultura in Sicilia. Non possiamo nel novero contare i telamoni del tempio di Zeus in Agrigento perchè quasi più nulla della loro forma traspare dalla corrosione e più che figure scolpite erano figure costruite di blocchi al pari di colonne.

Il tempio dorico occupa così grandiosamente tutto lo sfondo dell'architettura di Sicilia e d' Italia meridionale che stentiamo ad attribuire allo spirito greco come edificio religioso la singolare costruzione di Patù (fig. 106), che sembra nell'estrema punta di S. Maria di Leucade fare riscontro all' isolata colonna del tempio di Cotrone. La struttura a grandi blocchi ha ancora qualche cosa di megalitico, ma la copertura a due spioventi è di tipo greco, e la mente corre per comparazione al tempio a grotta sul monte Cinto di Delo e alle « Case del dragone » di Eubea. Ad ogni modo l'edificio, sacrario o casa, è fuori della linea di sviluppo del tempio dorico: può essere anteriore. Così egualmente un'eccezione è il tempio ionico di Locri. La costruzione originaria, che era una sala semplice a due navate e due porte e stanza posteriore, solo in appresso fu trasformata in periptero ionico. Ciò forse avvenne nel V secolo a. Cr.: è ad ogni modo il primo di quei templi ionici e corinzî che soprattutto in età romana dovevano in Italia soppiantare quasi interamente lo stile dorico.

TEATRO

Edificio religioso pari al tempio è il teatro. Mentre lo spirito semitico nelle pagine austere della Bibbia aveva fatto del vino una maledizione dell'uomo che portava con sè intemperanza, vergogna e irreverenza, la Grecia aveva avvolto il culto della vite nel suo più gaio mito, quello di Dioniso e del suo corteggio folleggiante di Satiri e di Menadi. Da esso erano uscite le origini della tragedia e della comedia. Per il nuovo rito religioso e letterario era sorto il teatro. Il tempio radunava la turba dei fedeli sulla sua fronte intorno all'altare sacrificale, il teatro la raccoglieva nel suo grembo intorno alla timele di Dioniso. Inquadrati in una cornice di bellezza naturale al pari dei templi essi appagavano prima di ogni altra cosa il fine senso estetico dello spettatore, il cui occhio vagava, come nei teatri di Siracusa (fig. 107), di Acre (fig. 108), di Segesta (fig. 109), al di là della scena sull'azzurro del mare o dei monti.

E semplice al pari di quella del tempio è la sua costruzione: un'insenatura naturale o riadattata nella roccia come a Tindari e ad Eraclea Minoa poteva offrire la

Fig. 107 — Teatro — SIRACUSA.

Fig. 108 — Teatro — PALAZZOLO ACREIDE.

Fig. 109 — Teatro — SEGESTA.

Fig. 110 — Teatro — TAORMINA.

Fig. 111 — Altare di Ierone II — SIRACUSA.

Fig. 112 — Tomba di Terone — AGRIGENTO.

parte essenziale, il luogo per gli spettatori: delle gradinate divise a cunei ne facevano una corona radiata intorno allo spazio centrale, in cui era l'altare di Dioniso, al luogo in cui si muovevano le danze del coro. Un modesto prospetto di un solo piano con porte e colonne addossate alla parete di fondo costituiva la scena almeno per il periodo greco più antico.

Ma un giorno sulla civiltà greca si innalzò la civiltà romana e la scena divenne come a Taormina (fig. 110) monumentale costruzione a due piani, ricca di colonne e incavata di nicchie. Il teatro che era prima adagiato come un aperto ventaglio si chiuse così come un recinto. Era la tendenza dell'architettura romana. Solo un lembo del cielo rimaneva sul capo degli spettatori. Il piano degli attori fu sollevato al disopra dell'orchestra. Ma forse questa recitazione sul palco il teatro romano la derivò da un sistema indigeno dell'Italia meridionale: il palco alto a cui si accedeva per mezzo di una scala si trova nelle pitture lucane con rappresentazioni fliaciche del IV-III secolo a. Cr. Ciò è quanto noi possiamo intravvedere da un tormentato brano di Vitruvio e dagli scarsi avanzi dei monumenti.

Come del tempio il più delle volte del teatro greco rimane la sola ossatura: della scena restano le fondamenta e della decorazione scultoria, che fu sobria ed aggiunta in età più tarda (teatro di Siracusa), restano frammenti. Di fronte al grande numero di templi dorici, quando sia ricordato ancora il teatro di Eloro e quello di Catania, quest'ultimo rifatto in età romana al pari del teatro di Taormina, è esaurito l'elenco per la Sicilia. Per l'Italia meridionale manca ogni documento sicuro di teatro greco.

CITTÀ E NECROPOLI

Accanto al tempio e al teatro poco più rimane della vasta architettura religiosa e civile. Eppure una meraviglia d'insieme doveva essere Agrigento che presso la sponda del fiume ricco di pascoli, sulla ben costrutta collina Pindaro vantava la più bella delle città mortali e che Vergilio ancora ricordava nell'arduo aspetto delle sue grandissime mura. Di superba vastità doveva essere Siracusa, a cui egualmente Pindaro rivolge l'epiteto della grandezza con la prima parola dell'ode. Uno sfoggio di sapienza architettonica doveva essere Thurii di cui la tradizione voleva che l'architetto e sofista Ippodamo avesse tracciato il piano secondo arte e scienza. Della Siracusa dei Dinomenidi più nulla rimane, dello splendore che essa riebbe sotto Ierone II restano solo i gradini scavati nella roccia, qualche blocco e dei frammenti della cornice del colossale altare (fig. 111) sul quale potevano aver luogo ecatombi di 450 tori. In Agrigento con la tomba detta di Terone (fig. 112) siamo già fuori dell'età greca e il tipo delle colonne ioniche col fregio dorico più che ellenistico sembra romano.

Qualche avanzo maggiore si ha per le mura delle città e delle acropoli. Non sicura è l'età di un muro di rozze pietre esistente sull'acropoli del Castellaccio presso Imera. Il sistema poligonale ben connesso, proprio del V secolo a. Cr., si ha nelle mura di un edificio nell'acropoli di Cefalù (fig. 113). Per il suo tipo ed anche per l'incorniciatura della porta sembra greco piuttosto che punico: la città infatti cadde in potere dei Cartaginesi solo alla fine del V secolo a. Cr. Un sistema già tendente al quadrangolare si ha nelle mura di Adernò. Imponente per i suoi blocchi è la cinta quasi per intero conservata di Posidonia, con torri e con porte. Un complesso di difese

Fig. 113 — Edificio sull' acropoli — CEFALÙ.

Fig. 114 — Fortificazioni dell' acropoli — SELINUNTE.

Fig. 115 — Castello Eurialo — SIRACUSA.

con mura, gallerie, fossati, porte e torri si presenta nell'acropoli di Selinunte (fig. 114) in cui accanto all'opera più antica del VI secolo è possibile riconoscere i rifacimenti del condottiero siracusano Ermocrate (407 a. Cr.) e le rabberciature posteriori. Ma l'opera più poderosa di difesa in quella Siracusa che già Pindaro cantava « ben coronata di mura » e Bacchilide « ben turrita » è il castello Eurialo, costruito da Dionigi il vecchio tra il 402 e il 397 a. Cr. (fig. 115). Posto al punto di unione delle due linee di mura della città esso costituiva un bastione formidabile con le sue cinque torri massiccie, con i suoi tre fossati scavati nella roccia, col suo sistema complicato di corridoî e di gallerie. Ancor oggi nella sua notevole conservazione indica quali baluardi dovessero opporre i Greci di Sicilia agli assalti dei Cartaginesi. Non potevano ad essi più bastare le mura di legno, gli scafi delle loro navi, che la Pizia aveva detto sufficienti per gli Ateniesi di fronte al pericolo persiano. E la larga applicazione dello scavo nella roccia in questa costruzione di difesa, che trova il suo parallelo nei colossali tagli delle latomie di Siracusa stessa, sembra quasi un'eredità della tecnica con cui erano preparate le tombe sino dal periodo eneolitico.

Le città dei vivi le intravvediamo così anche da questi avanzi, nel loro splendore e nella loro grandezza. Misera invece è la città dei morti. Per un contrasto, che è segno di capovolgimento nella concezione religiosa, la Sicilia, che nelle età preistoriche aveva fatto di legno e di argilla la capanna per la effimera abitazione sulla

terra ed aveva invece laboriosamente scavato nella roccia il sepolcro, la dimora per l'eternità, ha nell'età greca costruito templi, teatri e mura che hanno sfidato i secoli ma ha deposto in una fossa nuda o foderata di lastre o di tegole i suoi morti. Col rito della cremazione o con quello dell' inumazione ha continuato a collocare presso il defunto una suppellettile di vasi o di oggetti d'uso, ha talvolta dato ad esso una casa sotto forma di sarcofago ornato, ma è evidente che ormai la morte preoccupa assai meno della vita. Esempio isolato è quello dell' ipogeo ellenistico alla Pizzuta presso Noto, sormontato dall'alta colonna costruita con pietre che si voleva fosse monumento commemorativo della battaglia dell'Assinaros (413 a. Cr.). Più frequentemente si torneranno a scavare tombe in Siracusa nell'età romana e nell'età cristiana. Bisogna giungere in estensione di spazio ai confini della regione greca per trovare nelle tombe lucane ed osche, sotto l'influenza degli Etruschi, l'ipogeo ornato di pitture e bisogna discendere nel tempo fino al periodo ellenistico, forse anche alla vigilia del periodo romano, per vedere apparire nelle Puglie (Lecce, Taranto) i sepolcri a camera ornati di rilievi. Forse qui qualche esemplare di ipogeo più antico (VI secolo a. Cr.) può dimostrare che, a differenza che nella Sicilia, la tomba a camera sotterranea fu già del periodo classico. Ma anche nell' Italia meridionale la forma greca più comune di sepoltura fu la fossa (Locri).

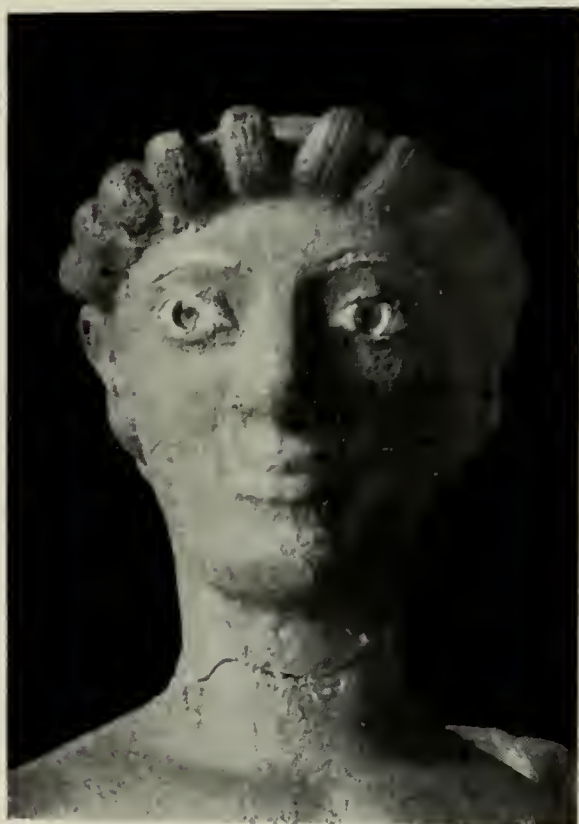



Fig. 116 — Efebo da Selinunte — *Castelvetrano.*

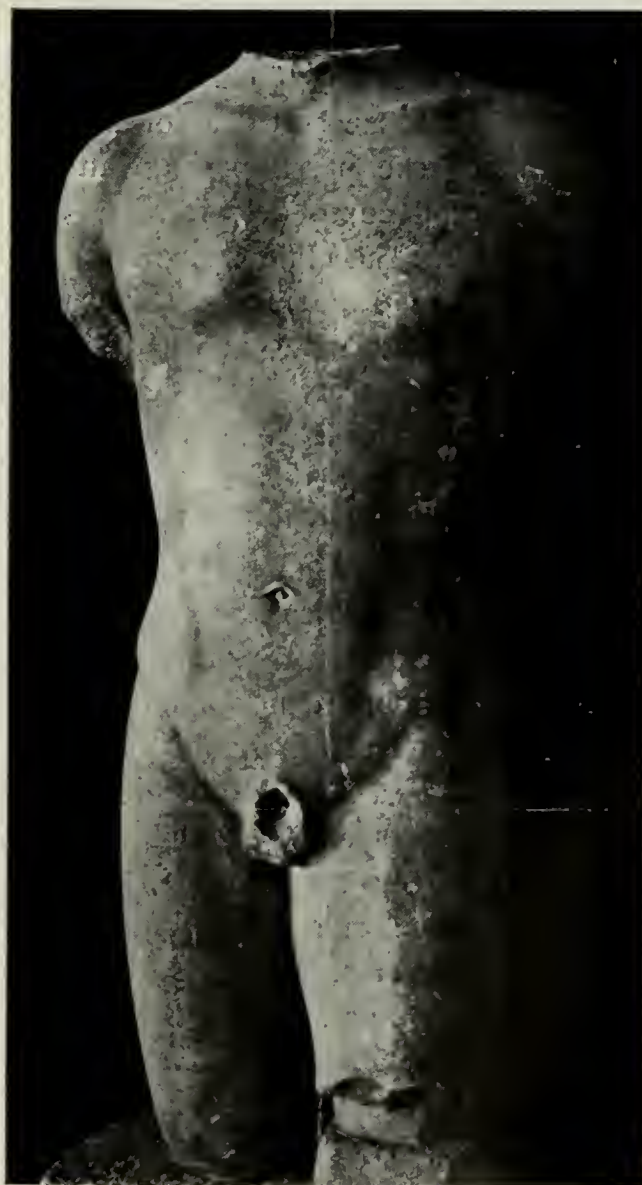



Fig. 117 — Efebo da Leontini — *Museo, Siracusa.*

SCULTURA E PITTURA

Di fronte alla ricchezza dell'architettura, almeno nel monumento tipico del tempio dorico, scarsi sono gli avanzi della scultura. Ciò è in accordo con la rarità dei nomi di artisti. La valutazione eccessiva delle opere conservate non cancella la realtà che la scultura di queste colonie rimase un riflesso parziale e saltuario dell'arte della madre patria. La partecipazione di stirpi doriche e di stirpi ioniche alla fondazione delle colonie dovrebbe far presupporre che ambedue le correnti artistiche che prendono questa denominazione affluissero egualmente nelle nuove terre. Invece, almeno nel primo periodo, prevale la corrente, che ha le sue maggiori affinità nelle opere di Sparta, di Creta e di Corfù, e che quindi, pur essendo propria del continente e delle isole meridionali dell' Egeo, cioè di regioni di stirpi diverse, senza alcun pregiudizio di valutazione etnica continueremo a chiamare dorica in contrapposizione alla corrente detta ionica che è propria della costa di Asia Minore e delle isole adiacenti. Che di questa seconda corrente non appaiano che rare opere è in accordo appunto col fatto che alla colonizzazione sicula e italica, fossero pure dori o ionici di stirpe, presero parte solo dei Greci della penisola o dell'Eubea o di Creta o di Rodi ma fu assente la popolazione di Asia Minore. Quando l'Attica poi contemperò la rudezza della corrente dorica con la leziosità della corrente ionica, questo stile trovò accoglienza anche nelle province greche d' Italia. Poi fece una breve apparizione lo stile ellenistico fino a che tutto si spense sotto la forza di Roma. Più ricchi di monumenti grandi per il periodo arcaico che per il periodo attico ed ellenistico, possiamo solo con scorci parziali ricostruire il corso dell'arte.

Per la figura maschile una statua in bronzo di Castelvetrano (fig. 116) ha sapore provinciale per la trattazione dei capelli che sono una corona di bugne o fiammelle intorno al capo, per la faccia larga nell'alto, appuntita nel basso, per l'espressione sgomenta, per la secchezza delle membra. Passano i fecondi decennî che nella Grecia portano dagli efebi di Melos e di Thera a quelli del santuario di Apollo Ptoios in Beozia, e nella Sicilia il medesimo progresso si ha per le proporzioni, per la modellatura del ventre e della linea inguinale nell'efebo di Leontini (fig. 117) e in quello di Grammichele ai quali si può ricollegare una testa in marmo di giovanetto proveniente da Megara Iblea, sino a che con l'efebo di Agrigento (fig. 118), che ha superficie così carezzata in uno studio anatomico dei particolari, braccia distaccate dal corpo, trattazione dei capelli a linee sottili, siamo alle porte dell'arte attica. Attica sembra anche la testa di Zeus in marmo con acconciatura a treccia proveniente da Selinunte (Gaggera). E col bronzetto di Adernò, che del resto può essere opera importata, la figura efebica dalla vibrata modellatura e dalla testa reclinata tocca già l'arte dei grandi maestri, siano essi di Attica o di Argo o di Sicione o di Egina. Ad uno di questi maestri si deve l'Auriga di Delfi, meraviglioso superstite di un donario siracusano di Polizalo, fratello di Ierone I.

Frammentaria egualmente è la documentazione per la figura femminile. La parte inferiore di due statue in calcare, l'una di Megara Iblea (fig. 119), l'altra di Gela presentano il tipo della donna chiusa dentro il chitone come in una liscia guaina quadrangolare e di cui il corpo è appena accennato dalla sporgenza dei piedi e delle mani. Lo stesso tipo in basso rilievo appare per una figura di Artemide con l'arco proveniente da Selinunte. Innegabile è la parentela con la statua di Nikandre di Delo.

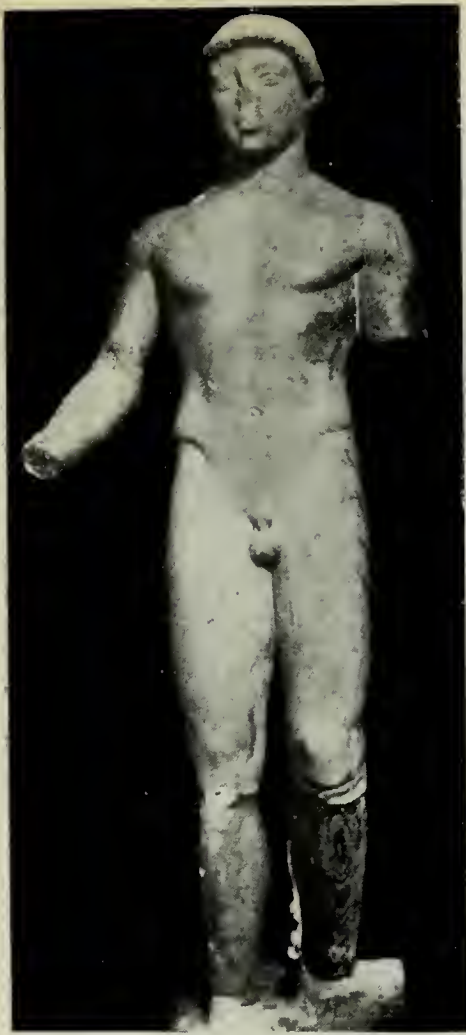



Fig. 118 — Efebo da Agrigento — GIRGENTI.

Fig. 120 — Testa femminile da Laianello.
Museo, Siracusa.

Fig. 119 — Torso di statua femminile da Megara Iblea.
Museo, Siracusa.

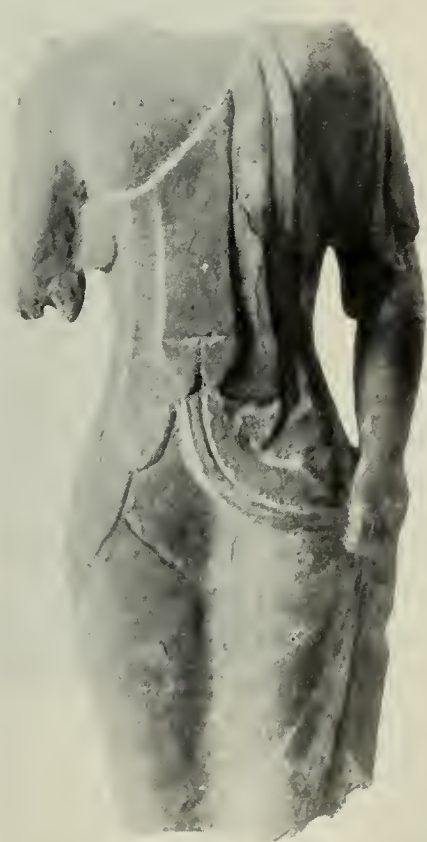



Fig. 121 — Statuetta femminile in terra cotta da Gela.
Museo, Siracusa.

Fig. 122 — Statua femminile in terracotta — GRAMMICHELE — *Museo, Siracusa.*

Un torso femminile di Acre nella struttura del tronco, nell'accenno alle pieghe del chitone, nella disposizione delle treccioline sul petto richiama a statue analoghe pro-

venienti da Creta e dall'Arcadia. Una testa femminile di Laianello (fig. 120), per quanto con caratteri più rudi e più arcaici specialmente nel maggiore allungamento del volto, ricorda la grande maschera di Hera in Olimpia.

Lo stile ionico, in cui ha così grande parte la trattazione minuziosa delle pieghe del panneggiamento, compare soltanto con alcune figure in terracotta di Gela (fig. 121), ma quando esso è già attenuato. Appunto arte ionica resa più severa dall' incontro con lo spirito attico si ha nella bella statua fittile, un po' meno grande del vero, trovata a Grammichele (fig. 122), che rappresenta una donna seduta in trono, forse una divinità. Il vestito nelle lunghe pieghe scanalate del chitone e in quelle corporee dei lembi del manto annuncia un'arte già progredita. Dalla Sicilia o dall'Italia meridio-

Fig. 123 — Testa femminile — *Museo, Catania.*

nale si dice proveniente una grandiosa statua analoga di divinità seduta, ora in Berlino, nella cui minuziosa trattazione del panneggiamento e dei capelli è forse da vedere piuttosto un prodotto della pura corrente ionica. Dubbio in egual modo è il ricollegamento all'arte greca di Sicilia della grande testa femminile arcaica della collezione Ludovisi in Roma. Invece ad essa appartiene una testa femminile del Museo di Catania (fig. 123). E un gioiello, da paragonarsi alle « korai » dell'acropoli di età pisistratea è il torso di una statua corrente o volante, tornata alla luce dall'Athenaion di Siracusa (fig. 124). Riflesso dell'indirizzo ionico-attico in uno stadio più progredito si ha in una statua femminile in movimento, trovata presso la stazione di Siracusa.

Frattanto in Grecia si maturava il tipo dorico della figura vestita di peplo e in Sicilia ci è rappresentato da una statua in marmo del Museo di Siracusa, le cui scarse pieghe cadono rigide e pesanti (fig. 125). In un'analoga statua fittile di Inessa, alquanto più antica, si è conservata la testa (fig. 126). Ma del tipo della testa ci offre

migliore idea un busto fittile di Siracusa col modio, rappresentazione di Persefone (fig. 127), in cui non deve trarre in inganno la trattazione stilizzata dei capelli. La loro disposizione ondulata sulla fronte, il delicato ovale del volto, la modellatura già regolare degli occhi, ma soprattutto l'espressione triste accentuata dalle labbra serrate ricollega questa testa appunto al tipo delle figure vestite di peplo pesante, e la fa già discendere ai primi decennî del V secolo a. Cr. verso l'arte dei grandi maestri. Forse siamo nella cerchia di Calamide.

I contatti con l'arte dorica, attestati dalla figura maschile e femminile, sono confermati dalle sculture architettoniche, particolarmente dal gruppo delle metope seli-

Fig. 124 — Statua femminile corrente — DALL'ATHENAION DI SIRACUSA — *Museo, Siracusa.*

nuntine. Le piccole metope provenienti dall'acropoli (Sfinge, Eracle e il toro, Europa sul toro, fig. 128) richiamano alle sculture del tesoro dei Sicionî in Delfi. Le tre metope del tempio C, che sono di poco più tarde (Quadriga, Eracle e i Cercopi, Perseo e la Gorgone, fig. 129) trovano il più esatto riscontro per la tecnica dell'alto rilievo e per i soggetti e per i tipi nel grande frontone di Corfù. Le due metope frammentarie del tempio F (scene della Gigantomachia), per soggetto e per stile sono affini al frontone del tesoro dei Megaresi in Olimpia. E la medesima parentela è accennata dal torso di un Gigante, scultura architettonica trovata nel tempio G. Con le metope del tempio di Zeus in Olimpia sono state sempre giustamente confrontate le quattro metope del tempio E (Zeus ed Hera, Athena e Gigante, Artemide e Atteone, Eracle ed Amazone,

Fig. 125 — Statua femminile — *Museo, Siracusa.*

Fig. 126 — Statua fittile — INESSA.

Fig. 127 — Busto fittile di Persefone — *Museo, Siracusa.*

Fig. 128 — Europa sul toro — METOPA DI SELINUNTE — *Museo, Palermo.*

A. — Eracle e i Cercopi.

B. — Perseo e la Gorgone.

Fig. 129 — METOPE DEL TEMPIO C DI SELINUNTE — *Museo, Palermo.*

A. — Zeus ed Hera.

B. — Athena e Gigante.

C. — Artemide e Atteone.

D. — Teseo e l'Amazone.

Fig. 130 — METOPE DEL TEMPIO E DI SELINUNTE — *Museo, Palermo.*

fig. 130). Pur mantenendosi tutte sulla stessa linea di stile esse seguono a sbalzi il progresso compiuto dall'arte severa dalla prima metà del VI alla prima metà del V secolo a. Cr. Ed anche qui con le opere più antiche (tempio C) siamo, per le proporzioni tozze, per i volti larghi e schiacciati, per i capelli trattati sommariamente, per le pieghe pesanti del panneggiamento, per i movimenti rigidi, nella cerchia dorica; nelle opere invece più progredite (tempio E) snellezza di proporzioni, volti ovali ed al-

Fig. 131 — Danza di Satiri. Sfingi — RILIEVO DI S. MAURO — *Caltagirone*.

lungati, capelli trattati con minuzia, pieghe sottili del panneggiamento, movimenti dalle linee spezzate indicano che è stata accolta nella scultura la finezza della corrente ionica e che siamo nella cerchia dell'arte attica, specialmente se le sculture di Olimpia con le quali sono state confrontate, sono opera di Alcamene.

In mezzo a questa dominante arte dorica che sbocca nell'arte attica scarsi ed attenuati, come per la figura femminile, sono i documenti di arte ionica. Un rilievo di S. Mauro (Caltagirone) con due Sfingi addossate al disotto di un fregio di Satiri danzanti (fig. 131), un rilievo in calcare della Gaggera (Selinunte) forse con Sileno che insegue e afferra la Menade corrente e ancor meglio un rilievo di Selinunte con

una donna e un giovanetto in cui si vogliono riconoscere Aurora e Kephalos (fig. 132) sono i più importanti esempî di questo diverso indirizzo che ad una trattazione generale minuziosa aggiunge la sottigliezza delle vesti le quali lasciano trasparire il corpo.

Per quanto fornita da poche opere si può così avere un'idea della scultura arcaica in Sicilia. Invece di ogni grande monumento statuario manchiamo per l'Italia meridionale: possono là venirci in aiuto soltanto le statuette in terracotta, le quali in egual modo testimoniano la coesistenza delle due correnti e la prevalenza di quella dorica. Dal campo della realtà si passa in quello delle ipotesi quando in questa minuta coroplastica si vuol vedere l'influenza di Pitagora di Reggio.

Ma col periodo arcaico è finita anche per la Sicilia ogni documentazione di grande arte. Come la tradizione letteraria non sa che nessuno dei sommi maestri del V e del IV secolo a. Cr. fino all'apparire di Lisippo abbia lavorato per città e per principi della Sicilia e dell'Italia meridionale, così nessuna scultura è tornata alla luce che conservi il riflesso del loro stile. Condizioni politiche mutate, scarsa passione dei coloni greci d'Italia per la grande arte, che era stata favorita finora più da principi che da popolo, possono esserne alcune delle ragioni. Forse bisogna concedere anche che le spogliazioni romane e le distruzioni inevitabili del tempo ci abbiano privato di tali documenti. Tuttavia prodotti della coroplastica, che talvolta per le loro dimensioni tendono ad avvicinarsi alla grande statuaria, indicano che anche qui era giunta l'influenza dell'arte attica da Fidia a Prassitele.

Fig. 132 — Aurora e Kepalos — RILIEVO DA SELINUNTE. *Museo, Palermo.*

Un certo numero di busti agrigentini femminili con il modio, rappresentazione di Persefone (fig. 133), che si ricollegano direttamente ad un altro già ricordato, rispecchiano lo stile dell'arte attica quale esso si era formato sotto la forza rinnovatrice di Fidia. Il contorno tondeggiante del volto, il taglio angolare della fronte, le palpebre accentuate sono ancora caratteri del V secolo a. Cr., ma la massa voluminosa dei capelli e la loro trattazione naturalistica fanno già discendere al IV. E per quante differenze di particolari vi siano da esemplare ad esemplare sono un gruppo che sta tra i due secoli e che corrisponde per tipo e per età alle teste femminili delineate con tanta finezza nelle monete dei coniatori di Siracusa. Il tipo preferito da Eveneto, che è sobrio e più antico, conserva nell'acconciatura dei capelli sulla fronte la semplice ondulazione delle ciocche riportate all'indietro, il tipo invece preferito da Cimone, che è lezioso e più recente, dispone intorno alla fronte una massa di riccioli folli. Gli stessi due tipi si hanno nelle teste fittili. Forse coniatori e coroplasti dipendevano da modelli unici, oppure gli ultimi hanno seguito le modificazioni portate dai primi nelle loro belle monete.

Fig. 133 — Busti fittili di Persefone — *Museo, Siracusa.*

Fig. 134 — I Dioscuri — ACROTERÎ DAL TEMPIO DI LOCRI — *Museo Napoli.*

Fig. 135 — Eracle — *Museo, Siracusa.*

Fig. 136 — Zeus o Poseidon — DALL'ARA DI IERONE II.
Museo, Siracusa.

Fig. 137 — Ariete da Siracusa — *Museo, Palermo.*

Isolati, come il loro tempio ionico, sono i due acroteri di Locri (fig. 134), l'unica scultura architettonica dell'Italia meridionale. Essi rappresentano i Dioscuri che, dopo aver attraversato il mare, giungono in aiuto della città nella guerra contro Crotone. Il loro viaggio è indicato dai Tritoni che hanno sorretto i cavalli. V'è in quest'opera un sin-

Fig. 138 — Afrodite Landolina — *Museo, Siracusa.*

golare contrasto tra l'arcaismo dei cavalli, soprattutto nella forma della testa e nel rigido movimento delle zampe, e il corpo invece più progredito dei Dioscuri. Sono opera della seconda metà del V secolo a. Cr.: incerto ad ogni modo rimane l'indirizzo a cui appartengono.

Prodotti fittili e monete riparano per questi decennî tra i due secoli alla deficienza della grande arte. Scendiamo ancora più giù nel IV secolo e nell'ellenismo, quando

la coroplastica ormai diffonde i medesimi tipi mercantili per tutto il mondo greco, quando la moneta, lontana dalla squisita arte dei maestri siracusani, subisce la pressione dei tipi ellenistici, soprattutto alessandrini, e noi saremo nella piena oscurità per quello che riguarda la scultura della Sicilia e dell'Italia meridionale. Per le rare opere conservate possiamo persino dubitare se siano originali o copie romane. Tale dubbio rimane per una statua giovanile di Eracle (fig. 135), che, attenuata attraverso un'inabile mano ellenistica, ripete la struttura anatomica, le proporzioni, il ritmo, l'espressione pensosa dell'arte di Lisippo, particolarmente dell'Agias. Copia più che originale di indirizzo pergameno sembra una testa di divinità barbata, Zeus o Poseidon, pro-

Fig. 139 — Dea femminile seduta — PALAZZOLO ACREIDE.

veniente dall'ara di Ierone II (fig. 136). La finezza di un originale ellenistico presenta invece l'ariete in bronzo di Palermo (fig. 137). Copia romana di un tipo di Anadiomene, sorto o rielaboratosi nell'ellenismo, è l'Afrodite Landolina (fig. 138). Originale è il rilievo di Agrigento (Museo Britannico) in cui le teste, forse di Ierone II e di Filistide, hanno il netto e robusto profilo dei cammei alessandrini. L'arte locale produceva durante il medesimo periodo delle opere che, per la presente corrosione, sembrano abbozzi nelle figure di una dea con modio, seduta o stante, forse Persefone, scavate nella roccia presso Acre al disopra di una necropoli ellenistica e romana (fig. 139). E già ai confini dell'età romana siamo col colossale Zeus seduto di Solunto (Museo di Palermo), anch'essa opera locale in calcare.

Così la scultura greca d'Italia finisce miseramente, pur dopo i primi felici prodotti con cui aveva iniziato l'arte selinuntina. Ancor peggiori sono le condizioni per

Fig. 140 — Donna in trono — PITTURA PARIETALE DA UNA TOMBA DI NOLA — *Berlino.*

Fig. 141 — Guerriero a cavallo — PITTURA PARIETALE DA UNA TOMBA DI CAPUA — *Capua.*

Fig. 142 — Cavalcata funebre — PITTURA PARIETALE DA UNA TOMBA DI POSIDONIA — *Museo, Napoli.*

la pittura. Sparite, al pari dei capolavori di Zeuxis in Crotone e Agrigento, sono le tavole dipinte con una battaglia di cavalleria di Agatocle e i ritratti di tiranni e re siciliani che ornavano il tempio di Athena a Siracusa. Non riflesso diretto di arte greca ma prodotto d'influenza etrusca sono al confine più alto delle regioni occupate dai Greci le pitture parietali di tombe nella Campania e nella Lucania, a Nola (fig. 140), a Capua (fig. 141), a Cuma, a Posidonia (fig. 142). Di qua certo quest'arte si spinse nel Sannio sino ad Alife e nelle Puglie sino a Ruvo e a Gnazia. Già di per sè l'uso dell'ipogeo dipinto indica che siamo fuori della concezione greca, lo confermano i soggetti, le armi, le vesti, l'acconciatura e il tipo non greco delle figure.

Fig. 143 — Ratto di Persefone — TAVOLETTA FITTILE DA LOCRI — *Museo, Taranto.*

Fig. 144 — Ratto di Persefone — TAVOLETTA FITTILE DA LOCRI — *Museo, Taranto.*

COROPLASTICA

L'arte industriale nei suoi tre rami principali della coroplastica, della coniazione, della ceramica possono offrire più numerosi documenti in Sicilia e nell'Italia meridionale per lo studio della figura. Alla coroplastica e alla coniazione del resto già ricorremmo quando la prima con le sue proporzioni e col suo stile si avvicinava alla grande statuaria, quando la seconda con la perfezione dei tipi da industria assorgeva al valore di arte. Esaminate in se stesse, ad ogni modo, le tre industrie confermeranno ciò che ci disse la scultura, che l'arte figurata delle colonie d'Italia visse del riflesso della madre patria.

Tale riflesso è costante nelle terrecotte. Quest'arte fiorentissima fu, soprattutto nel periodo arcaico, a servigio della religione. La grande massa dei suoi prodotti è tornata alla luce da stipi votive, dalle fosse dove gli esemplari venivano gettati dopo aver figurato in offerta dinanzi al nume. Sono quindi o statuette degli dèi o statuette di devoti. Ad esse si aggiungono i caratteristici busti di una divinità femminile, Persefone, che sono comuni tanto alla Sicilia (Agrigento, Grammichele) quanto all'Italia meridionale (Rosarno-Medma) e le singolari tavolette a rilievo di Locri. E dell'una e dell'altra regione sono proprie anche le arule fittili la cui decorazione trae talvolta

Fig. 145 — Partenza di una fanciulla — TAVOLETTA FITTILE DA LOCRI — *Museo, Taranto.*

il soggetto dal mito. Col periodo ellenistico sembra che la statuetta in terracotta accentui accanto al suo carattere di dono alla divinità anche quello di offerta sepolcrale ed ancor più quello di un semplice ornamento della vita.

Talvolta in questi prodotti possiamo riconoscere opere tratte da matrici portate dalla Grecia o matrici create nel paese da artisti di pura scuola greca, più frequentemente vi vediamo il tipo greco rielaborato dall'arte locale, che cerca di non essere inferiore al suo modello. Vi sono poi esemplari nei quali soggetto e forme appaiono indigene. Per il periodo arcaico ci imbattiamo di nuovo nella figura dell'efebo nudo e della donna o di stile dorico oppressa dal suo peplo a grandi pieghe o di stile ionico dal chitone trasparente. Per altro sempre in queste ultime le pieghe si ispessiscono e il modello perde ogni finezza come se la tendenza incoercibile dell'arte fosse di riavvicinarsi al sobrio stile dorico. Più che altrove questa trasformazione dei tipi, e non soltanto per le vesti ma anche per le teste in cui si irrigidiscono tratti del volto e capelli, si può seguire nel ricco deposito di terrecotte trovato a Medma (busti, statuette femminili in piedi e sedute), che conteneva prodotti i quali dalla fine del VI giungono fino ai primi decenni del V secolo a. Cr., quando, pur con scarsi esemplari, vi fa la sua apparizione lo stile attico ormai dominante.

Ancor più questa trasformazione dello stile ionico si coglie nelle tavolette votive policrome di una stipe di Locri. Le scene prevalenti che si riferiscono a Persefone, soprattutto il suo ratto sia per opera dell'Ade barbato (fig. 143), sia per opera dell'Echelos imberbe (fig. 144), che conosciamo anche dalla figurazione attica, oppure l'offerta dinanzi a lei e ad Ade compiuta o da Dioniso o da Ermete o da semplici mortali non ci traggono fuori dal campo di rappresentazioni adatte per voti

Fig. 146 — Partenza sul carro tirato da Amore e Psiche. TAVOLETTA FITTILE DA LOCRI — *Museo, Taranto.*

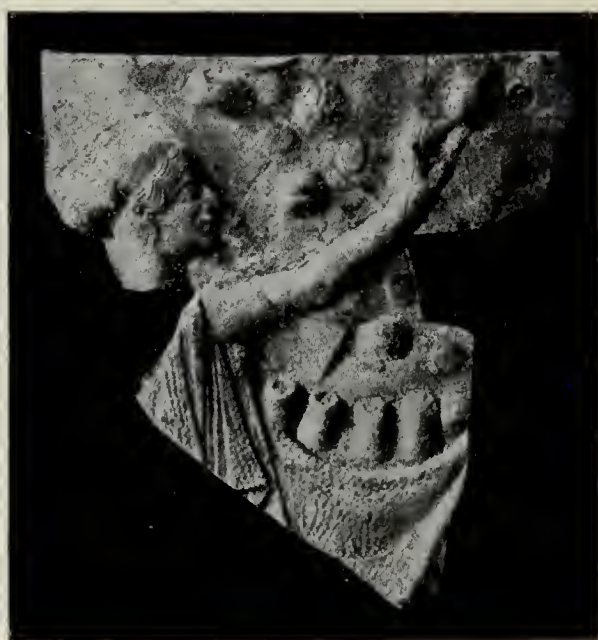



Fig. 147 — Raccolta delle mele cotogne — TAVOLETTA FITTILE DA LOCRI — *Museo, Taranto.*

A B C

Fig. 148 — Statuette ellenistiche in terracotta — A. B. DA SOLUNTO - C. DA CENTURIPE — *Museo, Siracusa.*

Fig. 149 — Statuette ellenistiche in terracotta — DA TARANTO — *Museo, Taranto.*

appesi alla divinità di un tempio. Altre invece, in cui la partenza tranquilla della fanciulla sul carro tirato da cavalli alati avviene tra figure stanti (fig. 145) o si compie sul carro tirato da Amore e Psiche e seguito da Ermete (fig. 146) sembrano estendere ad una donna mortale la sorte toccata alla dea e quindi celano forse una simbolica concezione della morte come un avviamento all'amore, salvo il caso che la donna su carro di Amore e Psiche non sia piuttosto Afrodite. Messi sulla via del simbolismo possiamo riconoscere allusioni alla sorte ultraterrena nell'offerta del cesto o del peplo, nelle scene d'abbigliamento, nella fanciulla che coglie delle mele cotogne dall'albero (fig. 147) o tenta di prendere tra i rami una cicala. Più arduo è dire quanto della concezione ultramondana delle dottrine pitagoriche ed orfiche si rispecchi in queste scene. Anche che ciò sia, il concreto spirito dell'arte greca, alieno dal filosofeggiare astrusamente con le forme, ha dato ai soggetti il cristallino aspetto di un atto della realtà. Certo per altro, sia nel riadattamento di scene tradizionali, sia nella concezione di scene nuove, si rivela non il puro spirito greco della madre patria ma quello dei suoi coloni d'Italia. E ancor più questo è nelle forme: al primo sguardo la proporzione snella delle figure, la piccolezza delle teste e la delicatezza del loro contorno, la minuzia nei particolari dell'acconciatura, nei gioielli, nei mobili, nei vasi, nelle architetture appaiono segni evidenti dello stile ionico, ma tutto questo è passato attraverso una visione delle forme che ha stilizzato ed accentuato, che sembra abbia voluto avvicinarle al prediletto stile dorico. Ciò è soprattutto evidente per il vestito femminile, giacchè il peplo dorico negli esemplari più recenti prevale sul chitone ionico. Molti altri indizî di stile indicano infatti che siamo già lontani di qualche decennio dal principio del V secolo a. Cr.

Come le tavolette di Locri sono state una rivelazione improvvisa, altre scoperte fortunate potranno accrescere la conoscenza della coroplastica della Sicilia e dell'Italia meridionale per il periodo classico del V e IV secolo a. Cr., che per ora presenta al pari della grande statuaria una diminuita produzione. Dei busti agrigentini, prodotto di passaggio dall'uno all'altro secolo, ci occupammo già trattando della scultura. Tesori per questo periodo conserva il museo di Taranto, giacchè le fabbriche tarantine sembrano non aver mai interrotto di lavorare.

Ma bisogna discendere al periodo ellenistico per vedere di nuovo il mercato siculo ed italiano inondato tutto di statuine in terracotta. In Grecia è passato sull'arte lo spirito delicato di Prassitele che sembra aver avuto occhi solo per la bellezza femminile o femminea: il suo stile viene raffinato, sino alla leziosità, nei nuovi centri della civiltà ellenistica, soprattutto nell'Asia Minore. L'arte nuova, che, come ogni arte nella quale aliti il soffio della sensualità, giunge più rapidamente dagli occhi al cuore degli uomini, viene messa alla portata di tutti con i prodotti poco costosi della coroplastica. È finita l'età degli dèi grandi e severi: non è più Persefone la dominatrice ma Afrodite col suo compagno, l'Amore. Il corpo femminile è il problema centrale di quest'arte, sia che abilmente si denudi o in parte o del tutto, sia che con maggiore malizia faccia valere la linea delle sue curve sotto il manto attillato. La sporgenza dell'anca nel ritmo ondeggiante, la disinvolta posa del braccio sul fianco, il reclinamento civettuolo della testa sulla spalla ed il sorriso procace, sono gli espedienti più comuni con cui è raggiunta l'espressione della grazia. E queste opere che l'arte greca lanciò per tutto il Mediterraneo, come suo ultimo allettante ri-

Fig. 150 — Vasi del geometrico siculo: oinochoe, ciotola, stamnos — DA LICODIA EUBEA — *Museo, Siracusa.*

Fig. 151 — Vasi del geometrico apulo — DA MONTE SANNACE — *Museo, Bari.*

Fig. 152 — " Trozzella ,, — *Museo, Lecce.*

chiamo, giunsero anche in Sicilia (Siracusa, Centuripe, Solunto, fig. 148) e nell'Italia meridionale (Taranto, fig. 149), ma furono qui l'ultima apparizione della coroplastica. Ridotta dalla gravità degli dèi e degli offerenti del VI secolo a. Cr. ad essere nel III immagine frivola di una società lussuosa, quest'arte sembra che abbia compiuto il suo ciclo.

PITTURA VASCOLARE

Non una storia così lunga ha la ceramica e soprattutto la pittura vascolare della Sicilia e dell'Italia meridionale.

Una prima imitazione si ebbe nel geometrico siculo (fig. 150), che si ricollega per la sua decorazione a colori opachi di fasce, triglifi, linee ondulate, spine, con qualche rara figura di uccello, alla ceramica italo-geometrica. Esso dura dall'VIII sino al VI secolo a. Cr. Uno stile geometrico indigeno egualmente si costituiva nelle Puglie verso il VII secolo a. Cr. (fig. 151). I suoi vasi non sono lavorati al tornio, la decorazione è a colore nero o a colore rosso e nero sull'argilla chiara. La forma più caratteristica di vaso è un cratere panciuto. Gli elementi ornamentali sono fasce, baccellature, meandri, croci gammate, pettini. Tra essi talvolta compare la figura stilizzata di uccelli o anche la figura umana. Che questa ceramica, che dal VII al VI secolo a. Cr. ebbe larga diffusione anche fuori delle Puglie e raggiunse le necropoli istriane di Nesazio e di S. Lucia, sia dovuta all'imitazione greca è innegabile: più difficile è determinare quale dei geometrici greci sia stato il modello. Nel tipo dei meandri e nella distribuzione degli ornamenti le maggiori affinità sono con il beotico, per quanto non si possano negare reminiscenze del geometrico italico del periodo del ferro (stile villanoviano). Fu ceramica di cui si distinguono nelle Puglie tre classi, nella Daunia, nella Messapia e nella Peucezia con gruppi più o meno arcaici, e la sua tradizione fu di lunga durata perchè nella Daunia la ceramica policroma del IV e III secolo a. Cr., in cui ai motivi geometrici si associano ornamenti vegetali, conserva ancora la forma della « trozzella », cioè del cratere con alti manichi a nastro e rotelle (fig. 152), il quale già compare nel geometrico del VII secolo a. Cr.

Ma dopo queste imitazioni geometriche, il cui materiale è associato al protocorinzio, il mercato della Sicilia e dell'Italia meridionale fu saldamente tenuto per due secoli, nel VI e nel V, dalla produzione attica. E l'arte locale da principio tentò solo raramente l'imitazione. Degli esemplari di vasi italici a figure nere si trovano anche nell'Italia meridionale e potranno forse essere stati là fabbricati, ma un vero centro di produzione di vasi a figure nere si ebbe piuttosto nell'Etruria, perchè etruschi sono costumi e forme delle figure.

Una grandiosa produzione ceramica nelle colonie greche d'Italia comincia solo con l'imitazione dei vasi attici dello stile fiorito nel IV secolo a. Cr. Ed essa è limitata all'Italia meridionale: manca per intero in Sicilia, perchè troppo arrischiata appare per ora l'attribuzione a fabbriche locali di alcuni vasi trovati nella regione etnea e a Lipari. Con certezza la Sicilia ha conosciuto nella ceramica soltanto la produzione di vasi a rilievi e policromi, che si vuole siano di Centuripe (fig. 153) perchè di là finora provengono. I motivi ornamentali (fogliame e teste oppure intere figure) ne fanno un tardo prodotto ellenistico, prossimo già al mondo romano: lo confermano le tracce di figure dipinte che si riavvicinano per lo stile più alle pitture pompeiane che alle stele greche di Pagase.

Fig. 153 — Vaso a rilievi — DA CENTURIPE — *Museo, Siracusa.*

Fig. 154 — Cratere apulo — *Museo Gregoriano, Roma.*

Fig. 155 — Lekythos apula — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Dove e quando per la prima volta nell'Italia meridionale sia cominciata l'imitazione dei vasi attici a figure rosse di stile fiorito è problema ancora discusso. Vi sono vasi che dovrebbero segnare il passaggio e che lasciano perplessi sulla loro natura, attica od italica. La realtà è che nel IV secolo a. Cr. appare già formata nell'Italia meridionale una ceramica a figure rosse. Non meno arduo dell'istante di origine è determinare con sicurezza i luoghi di produzione. Rimaniamo sul saldo terreno della realtà, quando, rinunciando ad additare le città di fabbricazione (Taranto, Ruvo, Canosa, Armento, Posidonia, Saticula, Cuma), distinguiamo soltanto le correnti generali, cioè una ceramica apula, una lucana e una campana. Come oscura è l'origine, oscura è la fine di queste ceramiche: forse decaddero perchè esaurita la vena creativa, come sempre ciò accadde per generi di arte d'imitazione trapiantati in altro suolo, forse alla loro sparizione contribuirono avvenimenti politici, l'assalto delle stirpi sannitiche all'elemento greco della Campania, delle stirpi lucane a quello di Posidonia, ma in modo particolare l'estendersi in tutta l'Italia meridionale del dominio romano.

La ceramica apula si distingue anzitutto per il colore della sua argilla, il cui rosso si fa oscuro e terroso. Si distingue ancor più per le forme dei vasi, che non sono ora l'abile ma semplice prodotto del tornio che lavora a pareti curve od ovoidali come nella ceramica attica, sono bensì la virtuosa combinazione di pareti cilindriche e convesse, complicate, oltre che nel corpo e nella spalla, nel piede e nel collo. Anche la grandezza dei vasi dimostra l'esercizio voluto di questa abilità alla ruota. Accanto al cratere a campana, all'idria, alla pelike e al tipo raro della situla, le due forme più caratteristiche e più comuni sono il cratere o anfora a manichi rialzati (fig. 154) e l'anfora a collo stretto o loutrophoros (fig. 155). Talvolta alla bravura nello svolgimento della superficie il ceramista aggiunge quella della trattazione plastica dei manichi che si curvano a teste di cigno o portano maschere gorgoniche. Come è meno vivo il color rosso dell'argilla, così più opaca e tendente al verdastro è la vernice nera della pittura. Ma analoga alla ricchezza delle forme è la passione per le aggiunte di colore: col bianco, col giallo, col rosso violaceo si tenta di dare una più esatta rappresentazione degli edifici, degli oggetti, delle vesti e di spezzare la monotonia del rosso sul nero. Da un'eguale tendenza dello spirito esce la passione per la ricca ornamentazione. Le palmette si moltiplicano in gruppi combinati con boccioli e girali: baccellature, cirri, corone di foglie d'edera, di foglie d'ulivo, di rosette si sovrappongono in più fasce, là dove prima la sobrietà dell'arte attica si contentava di una sola e ad un posto determinato. Ma soprattutto fa la sua apparizione un'esuberante ornamentazione vegetale a tralci, fogliami e fiori, da cui spuntano talvolta teste femminili.

Al pari delle forme, della tecnica pittorica, dell'ornamentazione, sono caratteristiche in questa ceramica le scene figurate. E tra esse sono preponderanti le scene mitiche e le scene funerarie, ma le une e le altre testimoniano di un mutamento nella concezione. Del mito non è di solito più scelto l'istante dell'azione, quale esso scaturiva dalla lotta o dall'amore, ma il momento precedente in cui si rifletteva nei personaggi la trepidazione per il presentito evento oppure il successivo in cui si diffondeva lo sbigottimento per l'irreparabile accaduto. Quindi, tra i miti si preferivano quelli che potessero prestarsi alla rappresentazione di un tale stato di animo. Le muscolose lotte di Eracle con animali o con mostri sono emigrate per sempre: al più egli vi rimane nella sua apoteosi. E compaiono invece in mezzo ai personaggi reali le

Fig. 156 — Vigilia della lotta tra Grecia ed Asia — DAL VASO APULO DEI " PERSIANI „ — *Museo, Napoli.*

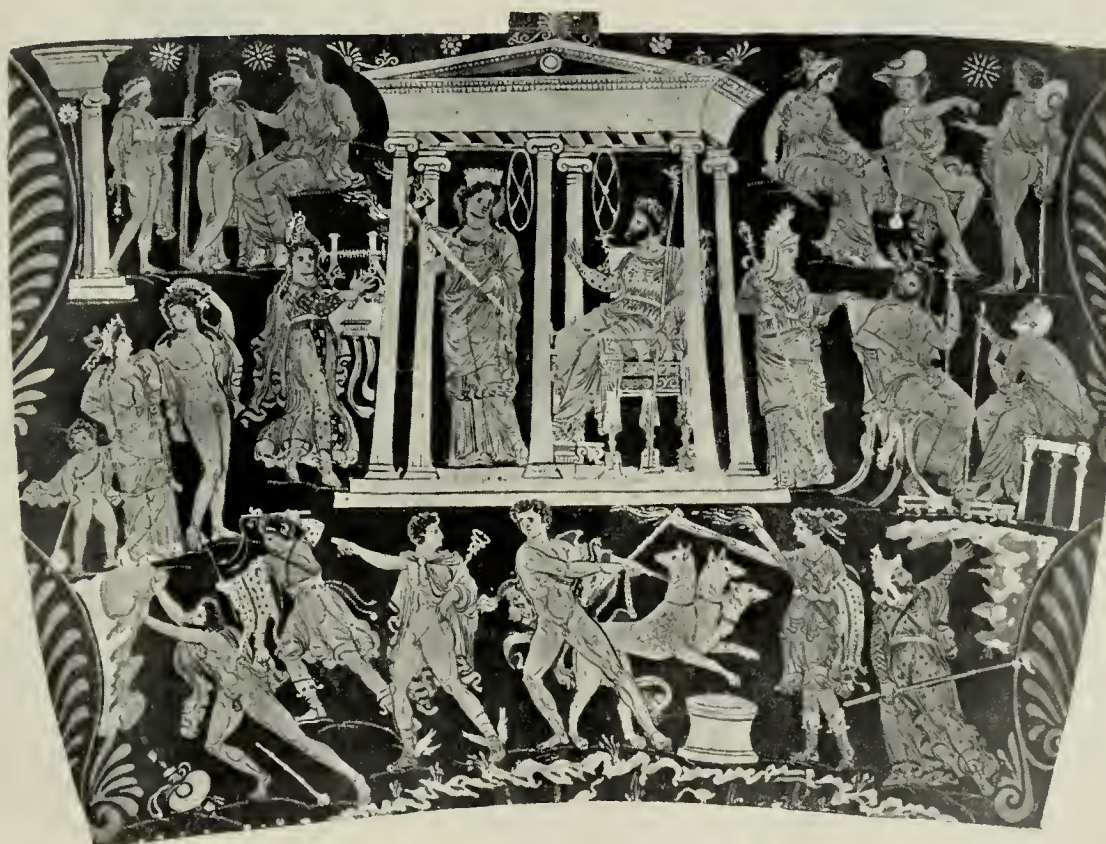



Fig. 157 — Rappresentazione dell'Ade — DA UN VASO APULO — *Monaco.*

figurazioni simboliche che debbono aiutare a comprendere lo stato dell'azione, non sempre resa evidente dai mezzi disegnativi di cui l' artista poteva disporre. Si voglia o no ammettere un'influenza diretta dalla tragedia sulla composizione di queste scene, ed a ciò ha fatto anche pensare il tipo dei costumi e l'aggruppamento dei personaggi dentro ed intorno ad un'edicola centrale, prospetto abbreviato della scena teatrale o palco di apparizione della divinità, è certo che esse sono state concepite nello spirito drammatico, cioè come lotta di anime anzichè come azione di corpi. Tale concezione con aggiunta di personificazioni si ha nella scena anche quando dal campo mitico si

Fig. 158 — Offerta presso la stele del defunto.
ANFORA APULA — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 159 — Defunto sotto l'edicola — ANFORA APULA.
Museo di Villa Giulia, Roma.

passa al campo storico con il vaso dei Persiani (fig. 156), in cui è rappresentata la vigilia della grande lotta tra Grecia ed Asia, o quando, con la figurazione dell' Ade (fig. 157) popolato di delinquenti mitici e di semplici mortali, si tocca il punto di unione fra il mito e la realtà nell'immagine della sorte ultraterrena.

La medesima compostezza, quasi la stessa rassegnazione al tragico fato è nelle scene funerarie. Di una di esse, offerta intorno alla stele funebre (fig. 158), è fuor di dubbio il significato, ma si svolge in terra tra i superstiti; nell' altra, associata nel rovescio del vaso, non è da escludere che l'artista, trasferendola nel mondo dei beati, abbia voluto rappresentare lo stato elisiaco delle anime, quando pone il defunto eroizzato dentro l'edicola (fig. 159).

Eccessiva grandezza nella forma dei vasi, macchiettatura policroma, esuberanza

nella decorazione, disaggradevole disposizione in aria dei personaggi, sopra, sotto e intorno al gruppo principale, irrigidimento della scena in una tensione dello spirito non sempre chiara mostrano che, passando attraverso l'opera degli imitatori, si sono spente la misura e l'armonia della ceramica attica. Ma forse questa tendenza all'esagerazione era ormai nello spirito nei tempi.

La ritroviamo con altre manifestazioni nei vasi lucani. Meno oscuro è il colore dell'argilla ma le aggiunte policrome sono più abbondanti e più stridenti. La forma dei vasi, tra i quali è preferito il cratere a calice, non tende per altro al grandioso e l'aggiunta ornamentale non è esuberante. Per le scene è ancora scelto il momento

Fig. 160 — Furia di Eracle — DA UN VASO LUCANO, OPERA DI ASSTEAS.

dell'azione (fig. 160) anzichè l'aspettazione o la meditazione tragica, ma vi è un'enfasi che si traduce nei gesti ampli dei personaggi. In contrapposizione alla ceramica apula, che tutto vede sotto l'aspetto della tragedia, la ceramica lucana, forse per l'influenza del carattere sollazzevole della popolazione, ha uno dei suoi repertorî preferiti nelle parodie mitologiche, nelle così dette farse fliaciche, sembra che vegga il mondo sotto l'aspetto della comedia (fig. 161). Non pari alla ceramica apula per abbondanza di prodotti e forse neanche per durata della fabbricazione, le è tuttavia superiore per una più precisa forza di disegno, ed è notevole infatti che solo di essa si siano conservate le iscrizioni di artisti: Assteas e Python volevano così vantare la loro individualità.

Di fronte alle ceramiche apula e lucana, che si affermano con caratteri originali per forme di vasi, tipo di disegno e scelta di soggetti, la ceramica campana a figure è invece nel complesso una persistenza mediocre ed un tralignamento senza gusto della ceramica attica. Le figure non hanno carattere e non si aggruppano in scene legate nonchè del mito neanche della vita reale. Sono donne sedute o donne che por-

Fig. 161 — Rappresentazione fliacica dell'amore di Zeus e Alcmene — DA UN CRATERE LUCANO. *Museo Gregoriano, Roma.*

tano offerte, giovani nudi od ammantati, Amorini. Un tratto singolare è la rappresentazione di pesci. Ma questa ceramica, che tra l'altro produsse in abbondanza piattelli andanti con teste di Sileno e di Menade, non può distaccarsi, soprattutto per le forme dei vasi, tra cui prediletta la lekane con coperchio, dalla ceramica detta etrusco-campana, verniciata di nero.

Anche di quest'ultima (fig. 162) si cerca infruttuosamente il centro di origine, che deve essere per altro puramente campano. Essa prende dalla ceramica attica il color nero brillante della vernice con cui copre l'intera superficie del vaso. Un'aggiunta ornamentale (tralci di edera, di vite, nastri svolazzanti), più raramente figurata, è fatta assai sobriamente con colore bianco, giallo, rosso violaceo, talvolta con doratura. L'esemplare più insigne è un piatto trovato a Capena nel quale è rappresentato un elefante da guerra seguito dal suo piccolo nato. L'artista aveva tratto il soggetto dal vero, aveva riprodotto ciò che aveva colpito la sua immaginazione nell'esercito di Pirro. Ma accanto a questa decorazione dipinta appare più frequentemente un'ornamentazione impressa (palmette, stelle) o graffita (linee, cerchietti) o plastica, que-

Fig. 162 — Vasi etrusco-campani: oinochoai, lekythos, skyphos, lekane, askos, guttus. DA CAPENA — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

st' ultima o come semplice baccellatura nel corpo del vaso o con teste o intere figure al centro dei vasi espansi o all'attaccatura dei manichi. Ciascuna di tali ornamentazioni rivela l'imitazione dei vasi metallici. E l'imitazione si riconosce non di rado anche nella forma dei vasi che è assai variata (anfora, idria, oinochoe, cratere, kylix, skyphos, lekythos, patera, piatto, lekane, guttus). Talvolta i vasi portano graffito il nome del lavorante o osco o greco, in un sol caso siciliano. La necropoli di Teano ha fornito la raccolta più abbondante di questa ceramica. La sua produzione incomincia nel III secolo a. Cr. e dura per tutto il II. Fu merce di espansione mediterranea e il suo nero lucente cedette solo dinanzi al rosso corallino della ceramica aretina, che nel I secolo a. Cr. egualmente si diffuse per ogni terra. Ma con i vasi aretini l'industria ha emigrato e per sempre fuori delle regioni di civiltà greca: è ormai sotto la protezione della civiltà romana. Come ceramica romana si può considerare, ancor prima dell'aretina, quella calena che eredita dalla campana la tecnica della decorazione a rilievo nel III-II secolo a. Cr. e che romana si afferma con i nomi latini dei suoi figuli.

MONETE

Arte nella quale le colonie greche della Sicilia e dell'Italia meridionale hanno sopravanzato la madre patria, è la coniazione. Nel piccolo tondo della moneta sono circoscritti capolavori di bellezza.

Si battè moneta sino da tempo antichissimo, tanto che alcune città presentano il tipo singolare dei « numi incusi » (fig. 163). All'immagine a rilievo del dritto corrisponde nel rovescio un'altra immagine incavata che può essere un quadrato semplice o partito (Selinunte, Imera, Velia), ma che per lo più è la medesima del dritto (Zancle, Crotone, Metaponto). Tuttavia l'immagine del rovescio presenta tratti più arcaici, con linee più sommarie e più nette (Taranto, Sibari), quasi che il punzone positivo fosse quello più antico. Talvolta la figura del rovescio è stampigliata in modo che compie con la sinistra ciò che dovrebbe compiere con la destra (Caulonia), tal' altra invece presenta proprio il dorso della figura del prospetto (Posidonia), in modo che i due conî si integrano quasi per dare l'intera figura. Quale sia la ragione tecnica o artistica o commerciale o economica o fiscale di queste monete così combinate non è chiaro finora. Che almeno una di esse vi sia lo prova la conservazione del quadrato incuso nella prima moneta d'oro di Siracusa che fu battuta durante la guerra del Peloponneso.

I numi incusi rappresentano ad ogni modo un episodio, giacchè prevale la monetazione con la doppia faccia a rilievo. Scelta ed esecuzione del soggetto sono le qualità caratteristiche di quest'arte. Non essa tenta simboli astrusi e complicati, ma

Fig. 163 — Numi incusi — A. DA SIBARI - B. DA POSIDONIA.

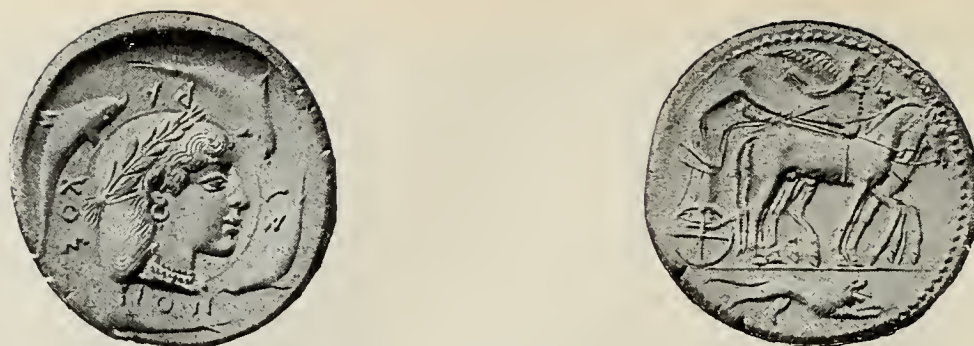



Fig. 164 — Damarateion di Siracusa.

sceglie animali, piante e cose reali che siano l'arma parlante della città. L'immagine della moneta, ancor più dell'iscrizione, spesso mancante, rimaneva impressa nella memoria di coloro che dovevano mercatare con essa. Nessuno può dimenticare, per una volta che li abbia visti, il cane di Segesta, la foglia di appio di Selinunte, l'aquila e il granchio di Agrigento, il toro a testa umana di Gela, l'elmo corinzio sullo scudo e la palma di Camarina, la quadriga di Siracusa e di Leontini, il toro a testa umana e la Vittoria di Catania, il grappolo d'uva di Nasso, la falce o il delfino o la lepre di Zancle, il gallo di Imera, la testa leonina di Reggio, il tripode di Crotone, il toro di Sibari, la spiga di Metaponto, tanta è la nettezza e l'evidenza dell'incisione. Talvolta l'arma della città è data dall'eroe fondatore (Taranto: Taras sul delfino), o dalla divinità protettrice (Posidonia: Poseidon con tridente; Erice: Afrodite con Amore). E il conio, già eccellente sino dalle origini, si perfeziona sotto l'influenza dell'arte grande della madre patria e sceglie tipi sempre più adatti, anzi cerca di cimentarsi in figure più minute e più delicate, fino a che tocca l'apogeo con i prodotti dei maestri siracusani.

Per cogliere questo progresso dentro appena un secolo basta mettere a confronto il damarateo di Siracusa (fig. 164), cioè il decadracma glorificante la vittoria di Imera del 480 a. Cr. con il decadracma, opera di Eveneto (fig. 165), coniato dopo un'altra vittoria sicula, la disfatta degli Ateniesi del 413 a. Cr. Nel dritto dentro la medesima corona guizzante di delfini, che sembra dare l'impressione di movimento continuo della trischele siciliana, v'è la stessa testa femminile di Persefone, egualmente adorna di orecchini e collana, ma il profilo severo dai riccioli frontali assestati, dal naso forte, dalle labbra tumide è divenuto un'immagine di delicatezza e di grazia, ornata più che dai suoi monili dal volume morbido dei suoi capelli. E nel rovescio la quadriga, che

Fig. 165 — Decadracma di Siracusa, opera di Eveneto.

era rigida, asciutta e piatta nel suo schema di profilo e nel suo passo cadenzato, balza ora piena di foga in posizione di scorcio.

Pochi decenni tra la fine del V e il principio del IV secolo a. Cr. sono quelli in cui si svolge l'opera dei grandi coniatori. Al di sopra di artisti minori quali Eumene, Euclida, Evarchida, Parmenida, Frigillo, Sosion per Siracusa, Exakestidas per Camarina, Procle per Nasso, Eraclida e Choirion per Catania, Cratisippo per Reggio, che sono forse precursori, come Eumene, ma in generale imitatori, trionfano i nomi dei due grandi maestri Eveneto e Cimone, che lavorarono soprattutto per Siracusa ma che ritroviamo il primo anche a Camarina, il secondo a Messina e ad Imera. Associati talvolta nel lavoro, perchè ad esempio firmano l'uno o l'altro la medesima moneta d'oro di Siracusa, essi s'incrociano con le loro creazioni ed esercitano una reciproca influenza. Eveneto per altro è il più anziano e il più classico. Egli conserva sempre il tono della grandiosità, mentre Cimone insinua nella sua arte una nota ca-

Fig. 166 — Testa di Persefone nel decadracma di Eveneto.

Fig. 167 — Testa di Aretusa nel decadracma di Cimone.

pricciosa. È inoltre più preciso e più fine. La testa di Persefone nel decadracma di Eveneto (fig. 166) ha ancora la linea ferma e solenne delle divinità del V secolo a. Cr., i suoi capelli, pur fortemente ondulati, si svolgono a ciocche piene e solo lungo l'orlo proiettano dei piccoli riccioli. Più carnosa e più molle è la testa di Aretusa nel decadracma di Cimone (fig. 167) ed i capelli, frenati posteriormente nella reticella, si agitano in una massa di riccioli intorno alle tempie. L'arte di Cimone ancor più di quella di Eveneto sembra che nei capelli voglia spezzare il parallelismo del piano, affermarsi nello spazio con la sua corporeità. Per questo comprendiamo come egli abbia chiesto al piattorilievo della moneta quello che non sembra sia capace di dare, l'obbliquità della figura, ed abbia rappresentato nel suo tetradracma la testa di Aretusa di semiprospetto (fig. 168). Lo seguirà Euclida facendo di scorcio la testa di Athena: Eveneto e Exakestidas firmeranno il didracma di Camarina con la testa di scorcio del dio fluviale Ippari, Choirion e Eraclida la dracma di Catania con una simile testa del fiume Amenano. La medesima tendenza ad uscire dal piano si ha nel gruppo della lotta di Eracle col leone sulla moneta d'oro siracusana firmata da Eveneto e da Cimone, e nella rielaborazione del tipo del Sileno accovacciato che Procle fa nel tetradracma di Nasso.

Per quanto breve questa fioritura d'arte dovette incontrare in tal modo il gusto dei contemporanei che anche i Cartaginesi di Sicilia, che del resto sempre furono per le loro monete sotto l'influenza greca, accolsero i nuovi conî: così Cefalù nel tedradracma imita la testa di Persefone di Eveneto, Mozia ripete nel suo la testa di Aretusa di Cimone ed Erice accoglie per la testa della sua Afrodite lo schema di semiprospetto introdotto dai due maestri siracusani. Ed anche nelle monete del solo artista dell'Italia meridionale, di cui si conservi la firma, Cratisippo di Reggio, deve riconoscersi mal tradotta e imbruttita l'arte siracusana. Così prolungata fu l'eco di quest'arte che ancora in coppe della ceramica campana si trova impressa la sua caratteristica testa femminile.

L'arte minuziosa del conio è affine a quella dell'incisione di gemme: con la sua firma glittico infatti appare Frigillo e lo stile di Eveneto si è voluto riconoscere in alcuni intagli.

Tutta la moneta siracusana continua a vivere per il IV e per una parte del III secolo a. Cr. dei tipi creati in questo scorcio di tempo, sino a che con Ierone II fu introdotto il costume ellenistico della testa del principe e, sommersa nel nuovo comune indirizzo, la moneta siciliana perdette la sua originalità. Non siamo del resto lontani dal momento in cui con la riduzione della Sicilia a provincia romana la bella moneta d'argento delle grandi città dell'isola sarà soppiantata dalla larga coniazione di bronzo di città minori.

Sprazzi abbaglianti di luce sono quelli dell'arte greca in Sicilia e in Italia meridionale. Il tempio dorico, la ceramica apula e lucana, le monete siracusane sono manifestazioni grandiose che competono con quelle della madre patria. Ma accanto a questo tutto ciò che di arte offrono le regioni greche d'Italia, particolarmente nella scultura, anche nella produzione minuta della coroplastica, è frammentario ed è un riflesso dell'arte dell'Egeo. Non mai possiamo seguire una linea di sviluppo originale e continuata nell'arte di queste regioni. In fondo il materiale conservato conferma ciò che si intravvede dalla tradizione letteraria per la povertà di nomi di artisti.

Le colonie greche della Sicilia e dell'Italia meridionale ebbero la passione dell'arte come di un lusso ma comprato presso altri, presso i loro fratelli rimasti in patria. Essi ne fecero una manifestazione di ricchezza. Bottino di ricchezza e di lusso fu infatti quello che M. Claudio Marcello portò via da Siracusa e che tanto colpì la immaginazione dei Romani aprendo così la strada al gusto per l'arte greca. Solo riconoscendo questo carattere della popolazione si comprende ad esempio il gran numero di templi dorici in una sola città, l'incalzarsi di conî sempre più progrediti dentro pochi decennî nelle monete siracusane, la vasta produzione dell'esuberante ceramica apula.

Quest'arte fu prodotto di favorevoli condizioni spirituali nella corte di qualche principe, di fiorenti condizioni economiche in qualche città, ma non mai potremmo dire che essa nel suo complesso sia una creazione originale dello spirito greco in Italia, che i Greci abbiano qui realmente stabilito una nuova Grecia. Erano venuti come commercianti e si fermarono come coloni, ma coloni, cioè abitatori di una terra non loro, rimasero sempre e forse tali si sentirono. Le loro città furono meravigliose di bellezza, ma si tennero sull'orlo del mare e guardarono sempre al di là

del mare verso le terre donde erano partiti i loro fondatori. Si potè combattere contro la Grecia, ma non mai furono interrotti i contatti con essa. È sicuramente leggenda ma è prova che l'anima di questi coloni vibrava sempre di simpatia per la vita intellettuale della madre patria se si poteva raccontare nell'antichità che dei superstiti ateniesi della battaglia dell'Assinaro furono liberati alcuni pochi che sapevano declamare i versi di Euripide.

Tale colonizzazione fu certo più stabile e più profonda di quella dei Fenici e dei Cartaginesi, soprattutto fu immensamente più ricca la sua civiltà, ma irreducibile e incorruttibile fu la popolazione sicula dell'interno, quella che aveva avuto una sua civiltà continuata dall'età neolitica all'arrivo dei Greci. Questa popolazione potè accettare dagli invasori la varia produzione di industria e di arte che meglio appagava i bisogni della vita, potè nelle grandi città mescolarsi in piccolo numero e farsi assorbire, potè anche talvolta unirsi alla popolazione greca per la lotta contro il comune e peggiore nemico, il Cartaginese, ma non mai piegò la sua anima. Strenua fu la difesa di Ducezio e poterono avere ragione di lui solo le forze riunite di Siracusa e di Agrigento. Lo stesso vale, forse anche in proporzioni maggiori, delle popolazioni indigene dell' Italia meridionale, che premettero sempre con maggiore forza e successo contro le città greche della costa. E tutto ciò spiega, in ultima analisi, ancor più delle devastazioni e dell'abbandono seguiti alla conquista, come, passate queste terre sotto il dominio romano, ne sia stata così facile la cancellazione del carattere greco. L'originaria popolazione, che era rimasta ribelle ed estranea a Fenici, a Cartaginesi, a Greci, si fuse facilmente nella grande popolazione romana d' Italia.

Fig. 168 — Tetradracma di Siracusa, opera di Cimone.

ETRURIA.

SE la Grecia dominò con l'intera sua civiltà la Sicilia e l'Italia meridionale, dette anche forme e soggetti all'arte del popolo etrusco. La civiltà etrusca si affaccia alla storia allorquando sui poveri sepolcreti a cremazione del periodo del ferro si distende in Etruria il manto lussuoso dell'arte orientalizzante, accompagnato dal rito dell'inumazione nelle tombe a camera.

ORIGINE E FORMAZIONE DELLA CIVILTÀ ETRUSCA

La tradizione prevalente nell'antichità, conservataci da Erodoto, voleva questo popolo dei Tirreni venuto per mare dalla Lidia. La scienza moderna mette in dubbio tale emigrazione, ma male si appoggia perciò ad una testimonianza di Ellanico, il quale ha svisato e corretto, in sostegno di una sua teoria sulla derivazione degli Etruschi dai Pelasgi, un altro passo dello stesso Erodoto, ed ancor peggio ad un ragionamento artificioso di Dionigi di Alicarnasso che li fa autoctoni in Italia.

All'enigma delle origini di questo popolo male risponde l'indagine archeologica. Chi vuole attribuire ad esso le necropoli a cremazione del tipo di Villanova, frequenti nell'Etruria, è logicamente tratto a considerarlo popolo che già da lungo tempo, fino dal periodo del bronzo, doveva vivere in Italia, deve quindi pensarlo arrivato nella penisola per la via di terra e con un'ultima necessaria induzione vederlo uscire dalle terremare, perchè il popolo delle terremare portò il rito della cremazione in Italia. Ed allora non di lingua indoeuropea sarebbero stati i terramaricoli. Chi invece dalle terremare vuole che sorgano popolazioni di stirpe italica e le necropoli a cremazione del tipo di Villanova attribuisce agli Umbri e lega l'apparizione degli Etruschi al materiale orientalizzante e alle tombe a camera è preso nell'incastro della cronologia e deve porre questa venuta degli Etruschi in Italia nel VII secolo a. Cr., quando cioè erano in pieno svolgimento la colonizzazione fenicia e la colonizzazione greca, quando sarebbe impensabile una vasta emigrazione di un nuovo popolo dall'Asia Minore per la via del mare.

Accolto dell'una e dell'altra teoria l'elemento negativo che è il solo sicuro, cioè non attribuito agli Etruschi lo strato villanoviano che esiste anche fuori della stretta regione dell'Etruria che essi abitarono in origine e non riconosciuta come loro neanche l'arte dello strato orientalizzante che troviamo eguale nel Lazio, la venuta degli Etruschi resterebbe indicata solo dall'introduzione della tomba a camera, troppo poco per distin-

guere un popolo e quindi svanirebbe nel nulla una loro origine indipendente in mezzo alle altre popolazioni d'Italia, se tenacemente irreducibile non rimanesse la loro lingua, che, per quanto aggredita con ogni agguato filologico, nega ancora il suo segreto e fa sdegnosamente muto il popolo proprio di quel paese in cui doveva in appresso sorgere il glorioso volgare d'Italia.

La lingua, che Dionigi attestava a nessun'altra eguale, è lì per impedire, a chi ne avesse la tentazione, di negare la differenza degli Etruschi dagli altri popoli italici. Che essa fosse incomprensibile già nell'antichità lo indica con gustosa ironia la storiella raccontata da Seneca per l'imperatore Claudio. Quando questi dopo morto si presentò nel mondo di là, il servo che era andato ad aprirgli riferì a Giove che fuori v'era un uomo a cui aveva domandato di che nazione fosse ma che non aveva compreso quello che gli avesse risposto perchè la lingua che parlava non era nè greca nè latina: allusione mordace alla sapienza etrusca di Claudio che aveva scritto venti libri di storia degli Etruschi.

Tutti gli sforzi per ricondurre la lingua etrusca al ceppo delle lingue italiche cozzano contro il suo patrimonio lessicale diverso perfino nei nomi di parentela e di numeri, che più tenacemente di ogni altro si conservano nelle lingue ariane dall'Atlantico all'India, contro la sua morfologia così differente nella declinazione e nella coniugazione, perfino contro la sua fonetica, che quando si trova dinanzi a nomi greci di dèi e di eroi, che dovrebbe accogliere integralmente nell'affinità del suono, li storpia con un'esagerazione di sincopi nelle vocali inaccentate dopo l'accento espiratorio portato sulla prima sillaba, con la sostituzione delle sorde alle sonore, con l'inclinazione all'aspirazione. Ma la scienza, ostinata senza rimedio, spesso disubbidiente al sano principio che l'etrusco può essere solo spiegato con se stesso, ogni tanto torna all'assalto, sicura di aver trovato nuove macchine di guerra ed invece appare simbolicamente condannata ad un minuscolo supplizio sisifeo di rotolare tra le sue dita i dadi di Toscanella, che portano incisi i nomi etruschi dei numeri anzichè le cifre, e di dover confessare che non può giungere al termine del suo lavoro. Difatti, se, tratta da un'apparenza di somiglianza fonetica, riesce a mettere a posto il numero due, le sfuggono le apparenze ancora più vaghe del cinque e del sei perchè non torna la somma di sette che deve essere data dalle due facce contrapposte del dado. E allora ricomincia daccapo! E così l'etrusco rimane splendidamente letto ma irremediabilmente non capito, mentre in poco più di un secolo gli sono passate dinanzi trionfalmente, per dire delle due maggiori, la lingua egiziana e la lingua assira, che, poggiandosi a patrimonî lessicali affini e già noti, la scienza male legge ma comprende chiaramente.

Di fronte a questa irreducibilità della lingua al gruppo italico rialza il capo timidamente la storiografia per affermare che forse non è tutta favola il racconto erodoteo, lo solleva più arditamente l'archeologia per mostrare che questa civiltà etrusca realmente esiste con manifestazioni sue proprie, diverse dalle altre civiltà italiche. Solo il problema va spostato di piano: più che un problema di origine, è un problema di formazione della civiltà. Che Tirreni di lingua affine all'etrusca esistessero ancora nei tempi storici nel bacino dell'Egeo, soprattutto nelle isole settentrionali e nelle coste europee di contro lo testimoniano Erodoto e Tucidide che parlano di condizioni del loro tempo e ancor più lo prova la scoperta della stele con le due iscrizioni di Lemno. E siccome è da escludere che i Tirreni dell'Egeo siano colonie dei Tirreni d'Italia

dev'essere probabile il contrario, e, trattandosi di un popolo insulare, solo possibile è che essi siano venuti per la via del mare.

Ma la civiltà etrusca non è tanto nell'approdo sulla sponda media del Tirreno di un pugno di uomini, non superiore forse nè inferiore per numero ai nuclei di arditi Greci che hanno colonizzato la Sicilia e l'Italia meridionale, quanto è nella sua funzione nucleare, nella capacità cioè che ha avuto di assimilare le popolazioni all'intorno o di fornire loro i suoi elementi, per cui dentro appena quattro secoli ha dato una fisionomia propria a tutta una vasta regione d'Italia in ogni manifestazione della vita e,

Fig. 169 — Base di Claudio — *Museo Lateranense, Roma.*

superando i confini della regione al nord dell'Appennino, si è rovesciata sulla valle padana e al sud del Tevere ha raggiunto Lazio e Campania. Di tutte le colonizzazioni che hanno toccato le terre d'Italia è questa la sola che abbia messo profonda radice, che possa quindi considerarsi civiltà originaria e indigena del paese stesso.

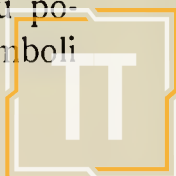
In età storica, dal VI al IV secolo a. Cr., nel momento in cui lo attestano con ogni certezza le tradizioni letterarie, gli avvenimenti politici, le iscrizioni, i monumenti d'arte, la civiltà etrusca, irradiandosi dal suo primo centro tra il Tirreno, il Tevere e l'Arno, veniva a contatto a sud con le colonie greche di Campania, si distendeva a nord nella pianura padana dell'Emilia, passava il Veneto e saliva le vallate dei Rezî sino a Bolzano, affermando una seconda volta italiche queste terre contrastate, per le quali erano scesi i terramaricoli, ad occidente penetrava tra i Liguri sì da toccare

col commercio Genova, ad oriente, dalla valle del Tevere e dalla dorsale dell'Appennino, riversava i prodotti superiori della sua industria e della sua arte tra gli Umbri e i Piceni.

E la passione della simmetria voleva che nelle due vaste regioni invase a nord e a sud gli Etruschi avessero stabilito dodici città o popoli come dodici erano quelli dell'Etruria vera e propria. Ma tanto più difficile riesce determinare quale fosse questa distribuzione nelle due regioni, in quanto che non è nemmeno possibile fissarla per l'Etruria vera e propria. Più di dodici sono certo durante l'età storica le città dell'Etruria che vantavano tale importanza da non poter mancare di essere uno degli elementi della confederazione. Ma si trattava di dodici popoli, ciascuno dei quali oltre ad una città principale comprendeva città diverse che fiorirono o decaddero a seconda delle età. Come popoli infatti appaiono nelle iscrizioni del frammento di base o trono di una statua dell'imperatore Claudio (fig. 169) che, se si fosse conservata per intero, ci avrebbe detto quali, almeno nell'età imperiale, erano le dodici lucumonie etrusche. I Tarquiniesi sono qui rappresentati dal loro eroe religioso Tarchon, i Volcentani da una dea seduta, i Vetuloniesi da un giovane dio marino col remo, presso un pino. I popoli di Veii, Caere, Volsinii, Chiusi, Populonia, Perugia, Cortona, Arezzo, Volterra sono forse gli altri da aggiungere per formare il numero di dodici.

L'ampio dominio degli Etruschi fuori dell'Etruria fu soffocato e distrutto a nord e ad est dai Galli, a sud dai Sabini, dagli Osci e dai Greci. Ma la lotta terribile fu nell'Etruria e fu con Roma. Col III secolo a. Cr. in parte per violenta conquista, in parte per pacifico assorbimento, cessò di esistere l'Etruria come lega di popoli indipendenti. Ma non scomparve la sua civiltà, perchè Roma vi stabilì da principio solo poche colonie e le città etrusche rimasero per lo più città federate. La costituzione etrusca fu invece minata quando al principio della guerra sociale la popolazione ricevette la cittadinanza romana, fu troncata quando Silla spezzò il territorio etrusco con le sue colonie militari, fu distrutta per sempre quando queste, dopo un periodo di contrasto con la popolazione indigena, ebbero il sopravvento con la vittoria di Ottaviano su Antonio. Poteva allora Properzio glorificare tra i grandi fatti di Augusto quello di aver disperso i focolari dell'antica gente etrusca. La civiltà etrusca ebbe quindi vita più lunga dell'indipendenza politica del suo popolo e la sua maestà religiosa, unita al mistero della sua lingua oscura, incombeva ancora sulla vita antica durante l'impero una volta che ritroviamo presso l'imperatore Giuliano gli aruspici etruschi chiamati a compiere i loro riti segreti di divinazione.

RELIGIONE

Se la civiltà etrusca ha potuto in tal modo affermarsi e diffondersi, pur uscendo da un modesto nucleo di gente, lo deve alla capacità di differenziazione del suo popolo in mezzo agli altri popoli italici. Fu infatti anch'esso agricoltore ma fu soprattutto navigante ardito, anzi pirata; fu anche esso guerresco, sì da difendere per secoli la sua libertà contro i Romani, ma fu nello stesso tempo molle e lascivo come un popolo imbelle. La leggenda celò la lotta interna di classi in Volsinii, che dette occasione all'intervento e alla conquista romana, sotto lo strano episodio dei cittadini giunti a tal punto di effeminatezza da trovare il governo della città troppo grave e da lasciarne una parte ai servi. Fu popolo di sapienza politica tanto da cedere a Roma istituzioni e leggi oltre ai simboli

esteriori delle magistrature, ai fasci dei littori, alla sella curule, alla toga pretesta, ma l'acrimonia dei detrattori antichi lo dipingeva invece crudele ed immorale. Era etrusco il supplizio di racchiudere nello stesso sacco un vivo e un morto. Di fronte all'onestà latina di Lucrezia disonorata dal giovane principe di sangue etrusco, una cattiva lingua dell'antichità, ricordando che le donne banchettavano insieme agli uomini, malignava dicendo che lo facevano con chiunque anzichè col loro marito e si meravigliava che conservassero la loro bellezza nonostante l'eccessivo uso del vino.

Ma sopra ogni altro suo carattere isola la civiltà etrusca in mezzo al resto d'Italia la sua religione. Essa era una grandiosa impalcatura che ingombrava ogni atto della vita con la divinazione, cioè con la ricerca della volontà degli dèi, che ossessionava con la preoccupazione della sorte ultraterrena. Il tempo, le civiltà posteriori, l'aratro infaticabilmente dissodante per secoli la fertile terra, hanno distrutto quasi per intero l'industria e l'arte della vita terrena degli Etruschi, ma dal sottosuolo non fanno che riapparire monumenti di morti come se l'Etruria non fosse stata che un'immensa necropoli.

Formalistica, magica, priva della grazia del mito, questa religione era nella leggenda essenzialmente dono misterioso di un singolare personaggio, Tages, bambino nell'aspetto ma patriarca per la sapienza, che, sorgendo improvvisamente dalla terra sotto il colpo di vanga di un contadino, aveva insegnato a Tarchon, principe di Tarquinii, saggio dall'infanzia e nato col capo canuto, l'aruspicina, l'esame delle viscere delle vittime che era una delle forme con cui si estrinsecava la volontà degli dèi. Tarchon era stato il primo aruspice e questa « etrusca disciplina » era fissata e conservata nei « libri aruspicini ». Non minore importanza accanto ad essi avevano i « libri fulgurali » con cui era indagata nel fulmine la volontà divina. Ma i libri che investivano tutta la vita politica e sociale degli Etruschi erano i « rituali », perchè essi davano le prescrizioni con qual rito dovessero essere fondate le città, consacrati gli altari e i templi, stabiliti i muri e le porte, come dovessero essere distribuite le tribù, le curie e le centurie, costituiti e ordinati gli eserciti e riguardavano infine tutte le altre cose che spettassero alla guerra e alla pace. E i libri rituali non soltanto regolavano tutta la vita del popolo ma contenevano anche la dottrina sui fati dello stato e dei singoli. Di questi « libri fatali » una parte, che trattava della morte e della vita dopo la morte, erano i « libri acherontici ». Ma alla raccolta delle leggi religiose l'Etruria aveva aggiunto la giurisprudenza, cioè la registrazione di tutti i segni divini che gli aruspici avevano osservato per il passato, la dottrina accumulatasi nel tempo.

Siccome nella religione etrusca gli dèi sono immanenti quotidianamente con la loro opera che bisogna sorvegliare e chiarire, essi hanno più importanza per il loro presente che per il loro passato. Di qui la mancanza di mitologia etrusca. Gli dèi si riducono per noi al loro nome e al loro aspetto. La triade maggiore è quella di Giove, Giunone e Minerva, è la stessa triade latina che troviamo sul Capitolino. La parentela infatti di alcuni di questi dèi con dèi latini od umbri, il travestimento greco che altri hanno avuto nell'arte figurata impedisce spesso di dire quanti di essi appartengano all'originario patrimonio etrusco. Ma i loro nomi conservati, oltre che nella tradizione letteraria, nelle regioni del fegato di bronzo di Piacenza, oggetto votivo che apparteneva all'aruspicina, confermano che soprattutto della loro sfera d'azione si occupava la religione etrusca.

E così, siccome questa religione era un prontuario di formule e di riti, una congerie di parole aride, essa è stata incapace di ispirare per suo conto l'arte. L'Etruria trae per l'arte religiosa tipi e soggetti dalla Grecia, soprattutto attinge largamente alla sua mitologia. Aggiunge di suo solo la concezione sulla vita di oltretomba. Ma anche per questa trae le forme dall'arte greca.

Non esiste infatti arte etrusca senza il contatto con l'arte greca. Ma pure la civiltà etrusca è riuscita a quello che è stato negato perfino ai Greci di Sicilia e d'Italia meridionale, di costituire una sua arte originale. Quasi non mai di fronte al prodotto dell'arte etrusca possiamo rimanere dubbiosi se non sia invece prodotto greco. Nei sarcofagi arcaici di Caere con la coppia dei defunti distesi sul letto conviviale riconosceremo l'ammaestramento della scuola ionica, ma solo dalla concezione etrusca poteva uscire il loro profilo aguzzo e furbesco. A tre secoli di distanza, nell' Arringatore di Firenze, constateremo che sul ritratto è passato l'indirizzo naturalistico dell' ellenismo, ma quel volto dall' espressione oscura e concentrata del magistrato provinciale ha carattere prettamente etrusco. L'arte etrusca quindi, per quanto debitrice di costante ispirazione all'arte greca, perchè o anima di forme greche un suo contenuto o dà al contenuto greco una forma propria, è la prima vera arte d'Italia.

CARATTERI DELL'ARTE ETRUSCA

Ma quest'arte è senza nomi di artisti. La tradizione letteraria non li ha registrati. Se si è conservato quello di Vulca di Veii maestro nella plastica del VI e V secolo a. Cr., ciò è avvenuto perchè egli era l' autore del simulacro di Giove capitolino in Roma. Tale assenza di nomi non meraviglia quando si colga la natura dell' arte etrusca. Essa è un' arte a servigio della religione. La religione le chiede templi ma soprattutto monumenti funerarî. E l'arte funeraria deve servire per assicurare al defunto una dimora ornata e una varia suppellettile per la vita d'oltretomba. La personalità dell' autore quindi non ha valore perchè si frapporrebbe come un' intrusa fra la funzione magica dell' arte e la persona a cui dev' essere utile.

E l' arte etrusca, come è arte senza nomi, è arte senza una linea diretta di successione. Indarno cercheremmo in essa quella evoluzione che troviamo nell'arte greca. Appunto perchè non è nata con originalità dallo spirito del suo popolo, ma ha avuto costantemente un aiuto esteriore non ha potuto progredire lungo una propria corrente. Dal VI al III secolo a. Cr. noi assistiamo al singolare fenomeno del rapido accendersi e del rapido spegnersi di focolari d'arte nei varî distretti. Qualora se ne tolga il tempio, che naturalmente fu comune a tutta l'Etruria, quest'arte non è unitaria neanche nel suo prodotto più importante che è il monumento funerario. Di una stretta regione tra Chiusi e Veii è ad esempio l'ipogeo dipinto ed è il solo nel quale, pur tuttavia con notevoli lacune, possiamo seguire uno sviluppo dal VI al IV-III secolo a. Cr. Ma più limitata, da Vulci a Veii, è la zona dei tumuli ed è limitata anche per il tempo giacchè non discende al disotto del V secolo a. Cr. Ristretta al Viterbese (Bieda, Norchia, Castel d'Asso, Musarna) con propaggini a nord sino a Sovana e ad est fino al territorio falisco è la tomba rupestre semplice od ornata di facciata architettonica ed è solo del IV-III secolo a. Cr. Egualmente circoscritta per tempo e spazio è l'estensione dei monumenti funerarî di scultura. Dell' Etruria settentrionale, donde il costume deve essere disceso con gli stessi Etruschi nella valle padana, è la

stele a rilievo ed essa sta tra il VI e il IV secolo a. Cr. Del territorio chiusino sono i canopi o vasi cinerarî a forma umana, che debbono considerarsi tra i più antichi monumenti funerarî etruschi: infatti difficilmente potrebbero discendere oltre la fine del VI secolo a. Cr. E al territorio chiusino appartengono anche in generale i cippi in pietra con scene funerarie a rilievo: essi stanno tra il VI e il V secolo a. Cr. Solo di Caere sono finora i grandi sarcofagi in terracotta con la coppia dei defunti distesi sul letto conviviale e debbono porsi nella seconda metà del VI secolo a. Cr. Del territorio viterbese e tarquiniese sono proprî i sarcofagi in pietra col defunto disteso sul coperchio e prospetto decorato a rilievo: sono tutti del IV-III secolo a. Cr. Alla medesima età risalgono, nel territorio da Volterra a Chiusi e a Perugia, le piccole urne cinerarie in pietra e in terracotta che presentano in forme rattrappite il defunto sul coperchio e con affollamento di figure una scena sul prospetto. Se qualche monumento non rientra nelle categorie nominate come i sarcofagi dipinti di Tarquinii con scene dell'Amazonomachia, come i sarcofagi in alabastro di Caere o in terracotta di Chiusi non ne risulta di meno il loro carattere isolato.

Se la medesima distribuzione per luoghi e per periodi di tempo non ci riesce ancora per gli oggetti dell'industria, per gli utensili di bronzo, per gli specchi graffiti, per le oreficerie, per le gemme incise, ciò è perchè siamo nell'impossibilità di determinare i centri di fabbricazione, non perchè realmente si producessero in tutta la regione e in ogni età. Ce ne avverte anche il ramo più comune dell'industria, la ceramica. Al territorio chiusino sembra limitata nel V secolo a. Cr. la fabbricazione del bucchero. Al territorio falisco, a Volsinii, ad altri piccoli centri non sempre bene determinabili, spetta dentro brevi confini di tempo la ceramica dipinta.

Ma ciò che è ancora più importante è che esiste una lacuna di tempo nei varî prodotti dell'industria e dell'arte etrusca per quel che riguarda l'influenza greca. Grande è infatti questa influenza nel periodo arcaico dal VI alla prima metà del V secolo a. Cr. Con altrettanta energia essa si esercita nel periodo ellenistico. Ed invece v'è un arresto per il periodo intermedio, per l'età dell'arte attica dei grandi maestri da Fidia a Prassitele. Ragioni politiche ed economiche ne saranno state la determinante ma anche questa è una prova che l'arte etrusca non sapeva produrre che a contatto con l'arte greca.

Cosicchè per l'Etruria è impossibile delineare una storia dell'arte se questa s'intende come la ricerca di un'unità di svolgimento nei suoi rami, soprattutto nella pittura e nella scultura: si può solo coordinare, in una successione di tempo, l'esame dei prodotti appartenenti ai suoi varî centri artistici.

Eppure, ciò che costituisce il lato originale dell'arte etrusca è che questa civiltà fa costantemente sentire il peso della sua concezione di soggetti e di forme in tutti i prodotti di cui pure saltuariamente l'ispirazione è attinta dall'arte greca. Queste caratteristiche possono assommarsi nella posizione in cui lo spirito etrusco si pose dinanzi all'arte greca. Volle che essa gli fornisse l'ornamentale, l'accessorio, ma non mai le permise di turbare il fondamento delle sue concezioni. Evidente è questo nell'architettura, nelle sue due creazioni fondamentali, il tempio e il sepolcro. La civiltà etrusca tenace conservò il suo tempio di legno con decorazione fittile durante tutte le età. Anzi, quando la decorazione fittile era quasi tramontata in Grecia, essa ne mantenne e ne sviluppò la tecnica. Eppure a Posidonia, dove la malevola tradizione voleva che

la popolazione greca si fosse imbarbarita per l'invasione etrusca, questa civiltà doveva vedere quale meraviglia di costruzione armonica e duratura fosse il tempio dorico. Così in egual modo la civiltà etrusca chiese in tutti i tempi all'arte greca i mezzi tecnici della pittura per la decorazione parietale dell'ipogeo, ma fino al suo tramonto non mai rinunciò a questo tipo di sepolcro che pure la Grecia ignorava. E indipendente fu negli elementi dell' architettura poichè non mai abbandonò la sua colonna tuscanica e conservò anche la sua colonna di tipo eolico ed invano cercheremmo nella pura arte etrusca del bel periodo un capitello dorico, ionico o corizio. Là dove questi appaiono siamo già nell' ambito romano.

Ma la sua posizione indipendente si afferma soprattutto nella pittura e nella scultura, cioè nella rappresentazione figurata. L'arte greca veniva all'arte etrusca con la sua tendenza idealistica, effetto del compito postosi di rivestire di belle figure umane dèi ed eroi. L'Etruria accettò i soggetti mitologici greci ma non aveva nel fondo religioso della sua anima quella consonanza per la quale potesse comprendere e sentire quanto di elevato in essi vi era o per meglio dire i Greci vi vedevano. Le figure non erano per gli Etruschi dèi ed eroi resi sublimi dal mito: il soggetto non si presentava grave di un profondo significato interiore, l'arte etrusca finiva per scorgervi solo uomini ed azioni umane. Quindi anzichè ascendere verso le sfere dell'ideale si fermava a terra per coglierne questo lato di umanità. Ne faceva figure realmente operanti, voleva vederle muoversi nello spazio, ne accresceva con modificazioni della forma il carattere dell'azione. Naturalmente una tale situazione dello spirito ha potuto prender corpo perchè ha trovato corrispondenza nella capacità visiva e tecnica dell'arte etrusca e quindi tale capacità rimane la misteriosa dote di questi artisti, anzi di questo popolo: è l'innato, l'istintivo, l'imperscrutabile della loro anima. Ma noi possiamo coglierne con evidenza gli effetti perchè in ogni età l'arte etrusca ha ricollocato il modello greco nel fuoco speculare delle sue qualità e lo ha profondamente modificato.

Accentuata sempre in ogni elemento è la corporeità delle figure. Mentre nella superficie dei corpi l'arte greca attenua e alliscia mirando a piani levigati che vibrino soltanto di leggiere ondulazioni, l'arte etrusca esagera e approfondisce. Questo si ha nel contorno della figura dal polpaccio, dal gluteo, dal bicipite sporgente, dal collo saldo, dal petto ampio, nella massa voluminosa dei capelli e nell'avvolgimento dei boccoli, nella corporeità delle pieghe del panneggiamento.

Nella rappresentazione del movimento l'arte greca sembra avere per ideale una compostezza ritmica che si riflette con delicatezza in tutte le parti del corpo, l'arte etrusca invece si compiace del movimento agitato, talvolta frenetico e lo fa scoccare fino nelle snodate giunture dei polsi e delle dita che fendono l'aria: indimenticabili sono le figure dei suoi danzatori nella loro orgiastica esaltazione.

L'arte greca, anche negli estremi del suo corso, ad esempio nel sorriso arcaico, rimane sempre dentro quei limiti di un' armonia che fa di ogni sua espressione una concezione ideale, l'arte etrusca invece calca, riattingendo alla natura, il tipo che le è fornito dall'arte greca, elimina, perchè non lo sente, quello che è idealismo inerte e trasforma così il sorriso arcaico in un ammiccare furbesco. E la gamma delle sue espressioni, appunto perchè più realistica, tocca talvolta dei sentimenti con crudezza maggiore dell'arte greca, ad esempio quando fissa la sensualità intraprendente del Sileno e la facile condiscendenza della Menade o quando fa dei demoni dell'Ade, Tuchulcha o

Charu, degli esseri veramente spaventevoli. Per questo una delle manifestazioni più ricche dell' arte etrusca è nel ritratto: dai canopi chiusini esso la accompagna sino alle figure sui coperchi delle urne cinerarie e quando risente della corrente predominante dell' arte greca la traduce in una forma più vicina alla realtà.

Data tale istintiva tendenza si comprende infine come l'arte etrusca abbia potuto nelle figure degli animali raggiungere, col puntamento ringhioso della lupa Capitolina e con lo slancio ruggente della Chimera d'Arezzo, culmini di espressione che mancano all'arte greca.

Accentuazione adunque della corporeità, del movimento e dell'espressione nella figura umana sono le qualità caratteristiche dell'arte etrusca. Certo essa al pari di ogni altra arte si è trascinata appresso il peso morto di una quantità innumerevole di opere che presentano smorzate e sfigurate le qualità dell'arte stessa. Tanto più questo è accaduto per un'arte di cui la sorte ha conservato nel maggior numero quei dozzinali monumenti funerari che erano affidati alla mano meccanica di mestieranti. Ma sulla grigia massa dei prodotti industriali si elevano i capolavori ad affermare l'originalità dell'arte etrusca.

Di quest'arte, che ora sappiamo senza nomi di artisti, senza linea unica di successione dei suoi prodotti, ma dotata di qualità proprie anche quando accoglie i modelli greci, cerchiamo di fissare le manifestazioni principali.

CITTÀ

L' Etrusco piantò quasi sempre le sue città su colline isolate circondate da un corso d'acqua e con fianchi scoscesi, anzi talvolta inaccessibili perchè tagliati a picco. Chiese la loro difesa anzitutto alla natura del luogo. Sulle colline di contro, in vista della città dei vivi piantò la città dei morti. Pur essendo navigatore di rado pose la sua dimora sulla spiaggia: avvezzo egli stesso alla pirateria sapeva quale fosse il pericolo, ma ebbe il porto in vicinanza della città collocata più interna.

Sicuro quindi sul mare e sicuro della posizione naturale, per quanto abbia sempre circondato la città di mura, non dette mai a queste l'aspetto formidabile di costruzioni ciclopiche che hanno in alcune città dei Latini, dei Volsci e degli Ernici. Nella tecnica della costruzione accanto al sistema delle naturali pietre poligonali, senza superficie appianata (Roselle, fig. 170), che pur tuttavia non è indice di maggiore antichità, si ha quello regolarmente poligonale e liscio (Ansedonia, fig. 171), quello dei blocchi tendenti al rettangolare negli spigoli delle mura (Vetulonia, fig. 172) e infine quello del blocchi perfettamente squadrati (Veii).

Pari alle greche le mura etrusche hanno torri e porte con architrave rettilineo: solo in età tarda, nel III-II secolo a. Cr., gli Etruschi introdussero per la prima volta la porta ad arco (Volterra, fig. 173), e si vuole che fosse loro creazione. Ne è attestata l'età dalla sua presenza nella decorazione di urne di Volterra stessa.

Collocata sul piano e sui fianchi della collina la città etrusca non poteva avere nella sua distribuzione una pianta regolare. Essa si dispone con vie tortuose, ricurve ed oblique; questo è mostrato dalla parte scavata della città di Vetulonia. Ma là dove le condizioni naturali del terreno non obbligavano a questa irregolarità, come a Marzabotto, la città si è disposta con l'ordine simmetrico delle vie incrociate e parallele Per altro siamo sull'Appennino, al di là dei confini dell' Etruria vera e propria, dove

Fig. 170 — Mura — ROSELLE.

Fig. 171 — Mura — ANSEDONIA.

Fig. 172 — Mura — VETULONIA.

Fig. 173 — Porta — VOLTERRA.

poteva avere anche un gran peso la tradizione non perduta della pianta delle terremare, o forse ancor più la naturale tendenza a tagliare regolarmente una città quando ciò non sia impedito dalle accidentalità del terreno.

Delle case, di cui si sono conservate le fondamenta in pietra giacchè l'elevato era in legname e mattoni crudi, possiamo farci un'idea solo per Marzabotto, per cui occorre sempre insistere sulla sua posizione al di là dell'Etruria. Nelle stanze aperte verso la strada si sono riconosciute delle botteghe, in altre aperte su un atrio si vuol vedere lo schema originario della casa italica con cortile centrale. Non possiamo trarre a confronto per un'idea più precisa i monumenti funerarî o votivi a forma di casa perchè di solito riproducono o la capanna o il tempio. E così egualmente poca luce viene dalle tombe scavate, perchè, sia col tetto piatto sia col tetto testudinato, fornite o no di pilastri, sono sempre la rappresentazione di una camera e non di una casa anche quando più camere sono aggruppate insieme. In una tomba di Tarquinii per altro, dove il soffitto presentava scolpito uno spazio centrale, come se esso fosse immaginato aperto, si è voluta vedere la riproduzione dell'atrio della casa italica col suo impluvio.

Non ricca doveva essere la restante architettura etrusca. Pur essendo questa civiltà dedita ai giuochi e agli spettacoli, tanto che dall'Etruria Roma più volte chiamò istrioni e pugilisti per i suoi ludi, non ebbe edifici appositi quali creò la Grecia. Invece alla regolarizzazione delle acque, alla costruzione di ponti (forse un ponte di Bieda), al taglio di strade l'Etruria dedicò grande cura e Roma raccolse la sua eredità.

TEMPIO ITALICO

Come per il tempio dorico nella Sicilia e nell'Italia meridionale, uno dei còmpiti maggiori dell'architettura fu anche per l'Etruria il tempio. Per quanto la sua origine stia nella religione etrusca lo ritroviamo fuori dell'Etruria, nel Lazio, nell'Umbria, nella Campania. Più appropriato quindi è il termine di tempio italico. Esso non fu in origine come in Grecia la casa del dio. Tempio fu in Etruria la parte della terra e del cielo che l'augure delimitava con il suo bastone ricurvo, col lituo, e dove egli compieva l'osservazione dei segni celesti, « contemplava » cioè la volontà degli dèi. Il contatto con la civiltà greca insegnò forse ad innalzare su questo spazio sacro la casa del dio, ma pianta, elevato, tecnica e decorazione del tempio etrusco in uno sviluppo di più secoli si differenziarono sostanzialmente da quelle del tempio greco.

Vitruvio descrive con minuzia le proporzioni del tempio tuscanico e da lui apprendiamo che la larghezza era minore solo di $^1/_6$ della lunghezza, che la metà anteriore del rettangolo era lasciata al vestibolo e la metà posteriore alle celle, che queste erano tre e che le due laterali occupavano ciascuna $^3/_{10}$ della larghezza mentre la mediana ne prendeva $^4/_{10}$, che le colonne erano quattro sulla fronte in corrispondenza alla linea della testata dei quattro muri delle celle e un'altra ve n'era per ciascun lato tra la colonna di angolo e la testata del muro, che l'altezza della colonna era $^1/_3$ della larghezza del tempio, che il diametro inferiore era $^1/_7$ dell'altezza e che il diametro superiore era $^1/_4$ minore dell'inferiore. Altre misure si hanno per la base e per il capitello sino a che, passando agli elementi di cui è costituita la trabeazione, Vitruvio dà l'ultima misura per la sporgenza del tetto fuori dalle pareti, che deve essere $^1/_3$ di quello che poggiava sulla cella. Da questa sapiente delineazione ne risulta

chiaramente l'aspetto del tempio etrusco, largo, tozzo, con vastissimi intercolumnî ed oppresso dal suo grande tetto ad ombrello.

Ma il tempio di Vitruvio non si è finora presentato nella realtà almeno nel periodo più antico. Solo i templi tardi di Marzabotto e il tempio di Celle in Falerii, che è del IV-III secolo a. Cr., si avvicinano al canone vitruviano. Inoltre quest'ultimo nelle sue proporzioni è determinato dalla presenza della vasta cella tripartita, invece i templi finora ritrovati, e non soltanto i più antichi, mostrano che nella pianta prevaleva la lunghezza anzichè la larghezza e possono più o meno riportarsi al tipo greco del

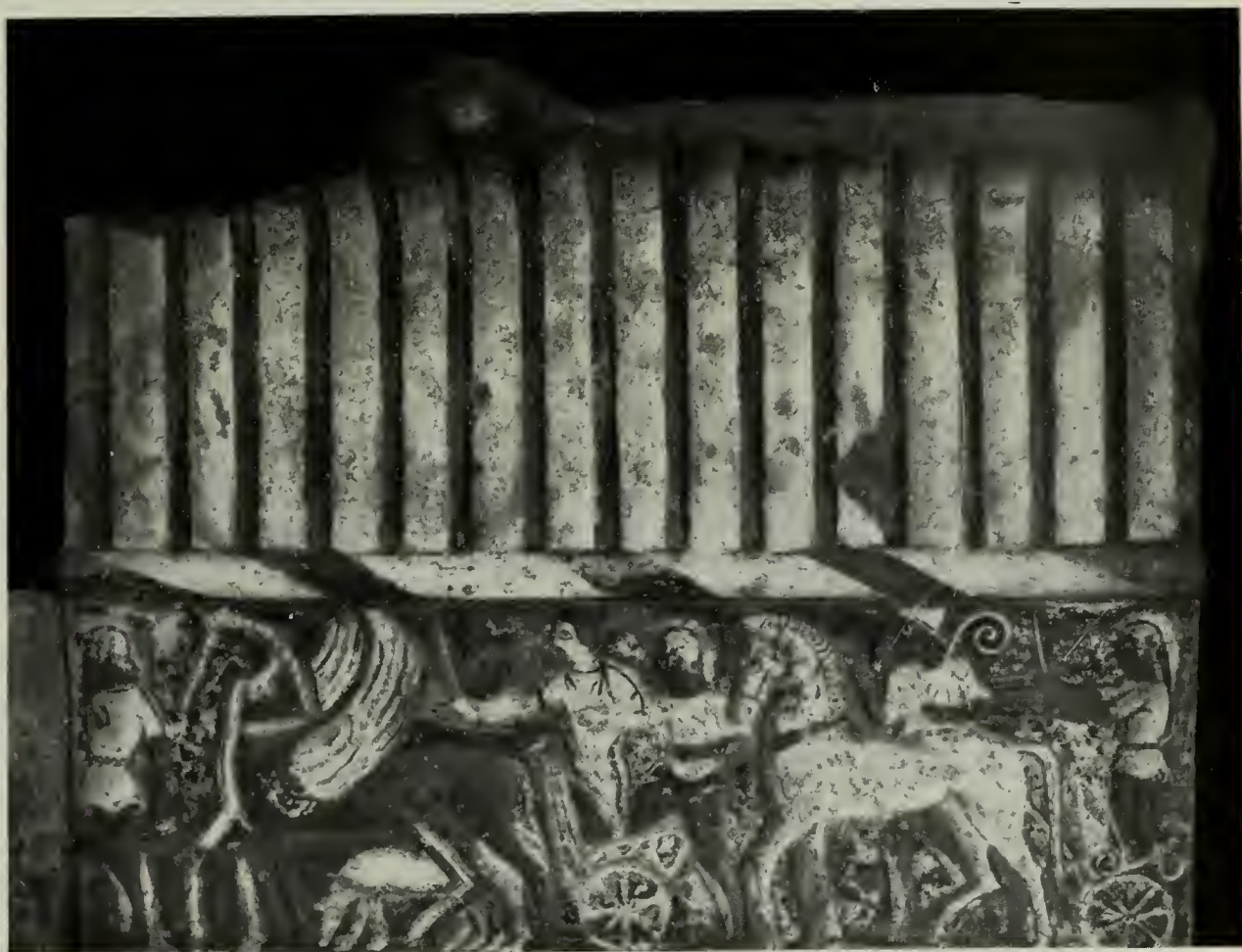
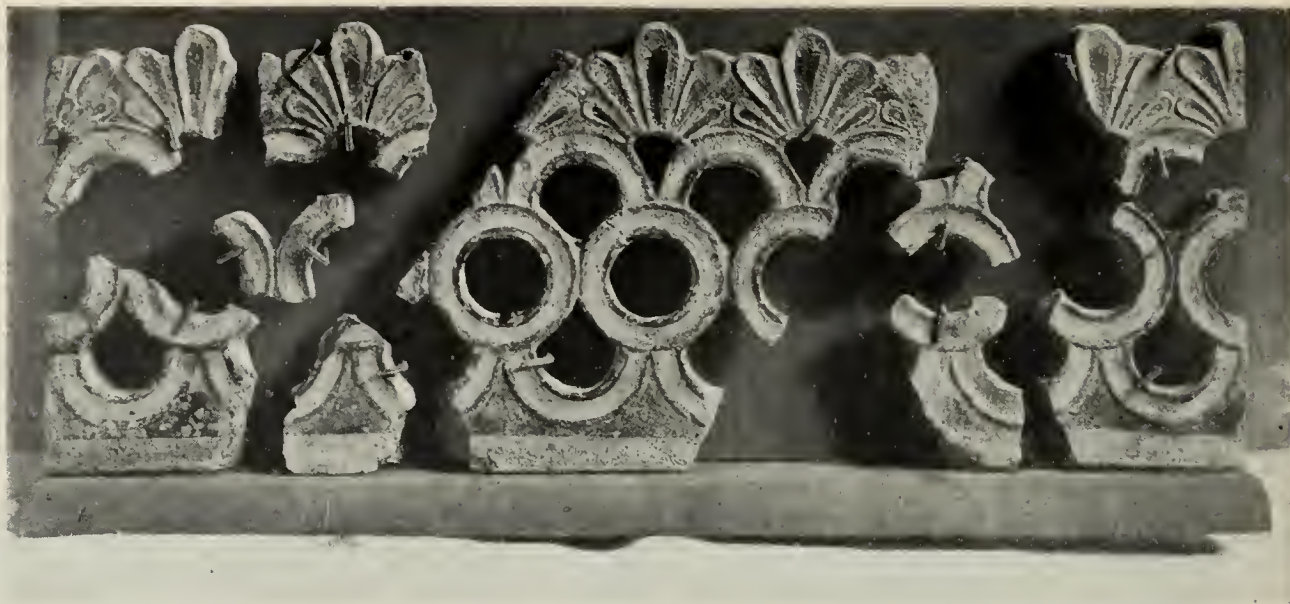
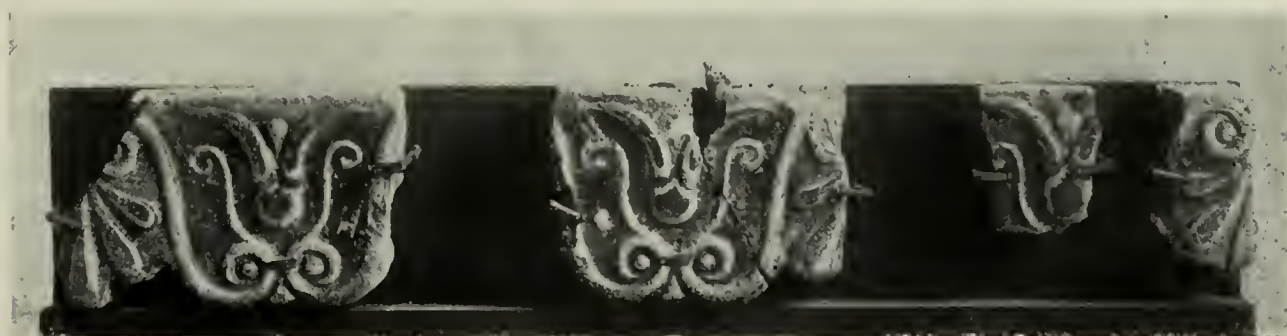



Fig. 174 — Tegola terminale di frontone — DA UN TEMPIO DI PRAENESTE — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

tempio a cella allungata e vestibolo. Non è sicuro per altro che al pari dei templi greci avessero anche vestibolo posteriore e colonnato all'intorno.

Assai più scarsi sono i dati che gli scavi hanno fornito sull'elevato del tempio italico. Mura della cella in mattoni crudi, trabeazione in legno, fusti delle colonne egualmente nell'uno o nell'altro materiale, una volta divenuti preda del fuoco, dovevano scomparire senza lasciar traccia del loro aspetto originario. L'uso della pietra infatti si riduceva alle fondamenta della cella e delle colonne. Talvolta di pietra era anche una specie di zoccolo ad ortostati, ma di solito le mura sino alla trabeazione erano in mattoni. Solo col IV secolo a. Cr. si veggono apparire templi la cui cella è costruita in pietra. Così anche per qualche tempio di questa età è attestato l'uso di colonne in

A. — Cornice traforata.

B. — Tegola del frontone.
Fig. 175 — Decorazione architettonica — DAL TEMPIO DEI SASSI.

C. — Lastra del fregio.

D. — Cortina pendula.

E. — Fascia.

pietra, mentre precedentemente la colonna, o in muratura o in legno, era talvolta rivestita di lastre fittili.

La trabeazione era sempre in legno e la sua gabbia formata dal trave maestro, dai due travi laterali poggiati sui due muri della cella, dalle cavalle e dai travicelli era nascosta in alto dalle tegole, all'intorno dalla decorazione fittile.

In questa decorazione fittile l'arte italica ha lasciato uno dei prodotti più ricchi e più singolari. Fabbricata sul luogo stesso del tempio, come lo prova talvolta il ritrovamento delle matrici, era opera certo di artefici vaganti che venivano chiamati in città diverse dell'Etruria, dell'Umbria, del Lazio e della Campania. Essi erano in parte greci perchè nomi di greci erano quelli degli artisti che secondo la leggenda avevano accompagnato Damarato da Corinto a Tarquinii e greci erano Damofilo e Gorgaso a cui si doveva la decorazione pittorica e plastica del tempio di Cerere in Roma. Sigle in lettere dell'alfabeto greco o del derivato alfabeto etrusco sono quelle che talvolta si trovano dipinte dietro le lastre, per indicazione del loro posto nella costruzione. Ma a questa scuola greca furono ammaestrati certo artisti indigeni e da essa uscì il maggiore, Vulca di Veii.

Eppure, per quanto l'ispirazione dell'arte sia greca, questa decorazione fittile non è eguale a quella dei templi della Sicilia e dell'Italia meridionale. Ne differisce anzitutto per le parti decorate. Nel tempio italico esse sono la testata della trave centrale e delle due travi laterali sporgenti sulla facciata del tempio, le tre linee del frontone, gli acroterî, le testate delle tegole d'orlo o antefisse. Solo in epoca più tarda, nel IV secolo a. Cr., viene l'uso di riempire il cavo frontonale con rilievi o figure di tutto tondo. Ne differisce inoltre per il genere della decorazione in tutti e tre gli ordini di motivi geometrici, vegetali e figurati. Ne differisce infine per la durata, giacchè questa decorazione, apparsa per la prima volta verso la metà del VI secolo a. Cr., si rinnovò originalmente fino al IV-III secolo a. Cr.

Si distinguono infatti tre fasi. La prima abbraccia i decennî intorno alla metà del VI secolo a. Cr. e si spinge anche più giù. Si hanno soprattutto tegole terminali del frontone (fig. 174) e lastre del fregio della trabeazione. In esse si unisce una parte ornamentale (baccellature, fiamme, cordoni, squame, meandri) e una parte figurata (corse di carri, cortei, lotte, banchetti, assemblee). Il tipo delle scene e delle figure è ionico.

A questa fase si riattacca immediatamente la seconda, che si inizia negli ultimi decennî del VI secolo e abbraccia gran parte della prima metà del V secolo a. Cr. È la fase arcaica. Più largo è l'uso della decorazione. Separati sono i due elementi ornamentale e figurato. Nella parte ornamentale si conservano la fascia baccellata, le fiamme e le squame dipinte, ma il campo maggiore è tenuto dal meandro, dalla treccia, dalla palmetta, dal bocciolo, in mezzo a cui di rado si insinua qualche motivo floreale di carattere più naturalistico. Questi elementi sono sempre disposti in linea verticale od orizzontale: ne rimane così accentuata la loro inerzia geometrica. La cornice traforata, le tegole terminali del frontone, le lastre del fregio, la cortina pendula sono le parti che presentano questa decorazione ornamentale (fig. 175). Invece acroterî, antefisse, testate del trave centrale e delle travi laterali hanno la decorazione figurata (fig. 176), e talvolta essa adorna anche gli spioventi del frontone. Guerrieri, cavalieri, Amazoni sono figure non rare per la decorazione degli spioventi del frontone

A. — Gorgoneion.

B. — Menade e Sileno.

C. — Sileno e Menade.

Fig. 176 — ACROTERIO DAL TEMPIO DI VEII E ANTEFISSE DAL TEMPIO DI SATRICUM — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

e per gli acroterî. Nelle antefisse il posto maggiore spetta al Sileno e alla Menade. O si hanno le teste dell'uno e dell'altra alternate, o si hanno le intere figure di essi aggruppate in un abbraccio che dice la loro ebbrezza e la loro sensualità. Arpie, Tifoni, teste di Gorgoni, l'Artemide Persiana e la testa di Giunone Sospita con elmo bovino sono altre figure comuni. Grifi e Sfingi si hanno per gli acroterî. Tanto le forme ornamentali quanto le forme figurate corrispondono allo stadio dell'arte ionico-attica o attica-primitiva.

Tra la seconda e la terza fase v'è l'intervallo di più di un secolo. La nuova s'inizia quando sull'orizzonte appare l'arte ellenistica, cioè negli ultimi decennî del IV secolo a. Cr., ma dura più a lungo delle altre perchè abbraccia tutto il III e non è da escludere che discenda in parte anche nel II secolo a. Cr. E in essa si nota la coesistenza per la parte figurata di una corrente naturalistica e di una corrente arcaizzante. Diversa applicazione hanno i prodotti dell'una e dell' altra corrente. Di arte naturalistica sono figure di frontoni, di acroterî e di antefisse, di arte arcaistica sono solo le antefisse. La parte ornamentale, che al solito è applicata alla cornice traforata, alle tegole del frontone, alle lastre del fregio, alla cortina pendula (fig. 177) e che ora si estende anche sicuramente alla cornice delle porte, conserva i motivi prediletti della palmetta, del bocciolo, ma vi aggiunge elementi vegetali, foglie di acanto, rosolacci, viticci con foglie e fiori e soprattutto tende a spezzare la rigida disposizione verticale degli elementi disponendo obbliquamente le palmette e inserendo tra esse la linea serpeggiante dei viticci. Nella parte figurata spariscono i gruppi del Sileno e della Menade, l'Arpia e il Tifone, si conserva invece l'Artemide Persiana; rimangono frequenti la testa del Sileno, della Menade, della Gorgone a cui si aggiungono anche quelle di altri esseri mitologici o divinità, ma soprattutto si introducono gruppi di dèi e scene mitiche nei frontoni (lotta intorno a Tebe nel frontone di Talamone, uccisione dei Niobidi nel frontone di Luni, Arianna ritrovata da Bacco nel frontone di Civitalba). Dal mito si passa anche all'avvenimento storico (lotta contro i Galli nel frontone di Civitalba). Nello stile di questa fase si rispecchiano le due correnti dell'arte ellenistica e alla sua tendenza arcaistica si riattacca direttamente la produzione di quelle particolari lastre di rivestimento in terracotta dette di tipo Campana, che furono in uso per edifici profani e con le quali già entriamo nel II secolo a. Cr. e nel mondo romano.

Facile preda degli incendî i templi italici si rinnovarono talvolta sulle loro rovine e nel materiale intorno ad essi scavato si ritrovano le testimonianze delle due o tre fasi attraverso le quali sono passati. Pur con le modificazioni inevitabili di stile, tali avanzi provano il tenace attaccamento dell'anima religiosa non soltanto a questo tipo di tempio ma anche a questo tipo di decorazione.

Eppure se v'è una cosa che meraviglia è proprio la natura della decorazione figurata. Pur riconosciuto l'avviamento nell'ultima fase ai soggetti mitici, avviamento che è analogo in altri prodotti contemporanei dell'arte etrusca, nelle pitture funerarie e nelle urne, è singolare la mancanza di qualsiasi rapporto tra la divinità del tempio e i soggetti della sua decorazione fittile. Osservando che tra i soggetti sono preferiti quelli nei quali v'è un tratto comune di costituzione, il tratto animalesco, si è pensato che volti minacciosi e ributtanti, dalle zanne sporgenti come il Gorgoneion, esseri mostruosi a corpo di uccello o a corpo di serpente come l'Arpia e il Tifone, figure

A. — Antefisse.

B. — Cornice traforata e tegole del frontone.

C. — Lastre del fregio e cortina pendula.

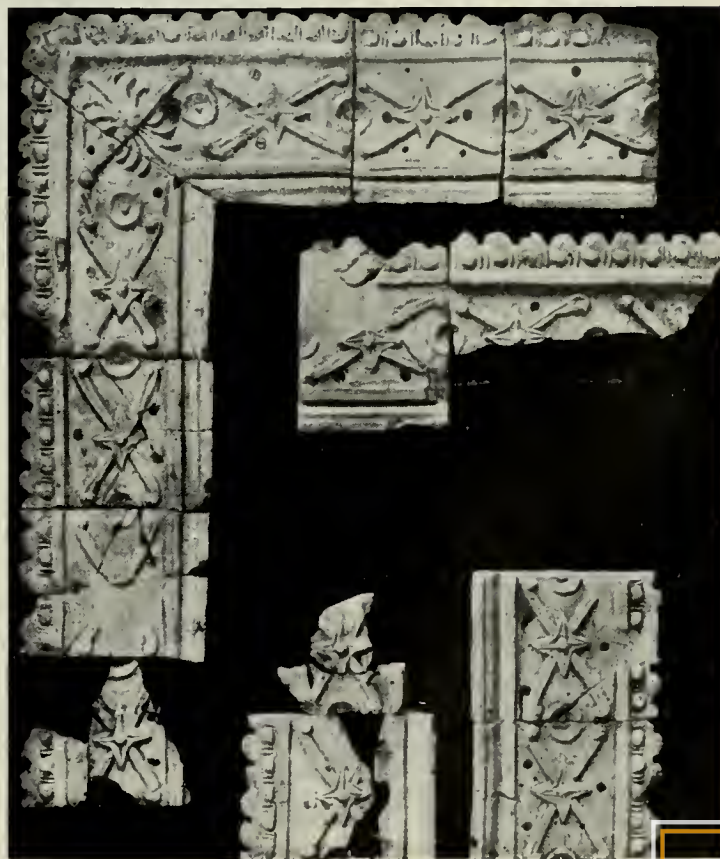
D. — Lastra del fregio.

E. — Fascia di porta.

Fig. 177 — Decorazione architettonica — DAL TEMPIO DELLO SCASATO E DAL TEMPIO DEI SASSI CADUTI IN FALERII.
Museo di Villa Giulia, Roma.

umane con orecchie, coda e zampe equine come i Sileni, animali fantastici che avevano dell'aquila e del leone, come i Grifi, fossero lì sul tempio a compiere opera di difesa magica, fossero una sua corona minacciosa contro gli spiriti cattivi. Ma i soggetti tratti dalla vita quotidiana della prima fase ed i soggetti mitologici della terza meno si accordano con questa concezione e quindi non è da escludere che gli antichi Italici riconoscessero nella decorazione un valore puramente ornamentale, che l'avessero accolta solo per la vivacità dei movimenti e per la gaia policromia.

Certo, messo al confronto del tempio dorico, il tempio italico appare prodotto meschino. Esso non ha nè la saldezza della sua mole in pietra nè l'armonia delle sue proporzioni, non ha quindi potuto sfidare al pari dell'altro le età ed è sempre precipitato, cumulo di ceneri e poltiglia di argilla, sopra se stesso. Perfino la sua decorazione fittile sembra una trina leggiera e sfacciata, quasi irriverente, verso la maestà del nume. Eppure, vedendolo conservato con tanta devozione dalle popolazioni italiche, si comprende come Plinio, dinanzi agli edifici grandiosi e inaurati dell'età imperiale, ricordasse in Roma e nei municipî queste figure di argilla che ornavano i fastigi dei templi e come, nel rimpianto di maggiore semplicità di vita e fervore di religione, le dicesse più sante dell'oro, certo più innocenti.

Ma nel tempio italico si conservò e da esso uscì, elemento più vitale di ogni altro, la colonna tuscanica, che doveva essere accolta e preferita alla colonna dorica dall'arte romana e che anzi da questa fu donata anche al rinascimento. Il tronco liscio, il capitello a bacile ricurvo e schiacciato, il collarino solcato da più cinghie e l'alta base variamente costituita da un toro e gole, tutto indica che essa è molto meno vicina alla colonna dorica di quello che appaia a prima vista. Maggiori rapporti avrebbe con la colonna micenea, e ciò potrebbe valere come un altro argomento per l'origine orientale del popolo etrusco, se la colonna micenea col capitello a bacile e collarino ornato non avesse la rastremazione inferiore e l'altra colonna micenea rastremata nell'alto non avesse un capitello quadrangolare. Importazione dall'oriente o creazione originale in suolo etrusco, essa ad ogni modo nell'architettura del tempio italico è un'altra affermazione della sua indipendenza di fronte all'architettura greca.

IL SEPOLCRO ETRUSCO

Ancor più originale in ogni suo elemento è il sepolcro etrusco. Esso non si sviluppa, come voleva un tempo la teoria evolutiva, dalla tomba a pozzo con cremazione, passando attraverso lo stadio intermedio della tomba a fossa. Lo studio delle suppellettili associate mostra ormai all'evidenza che in mezzo ai sepolcreti a cremazione dell'Etruria apparve all'improvviso con rari esempî e accompagnata dalla lussuosa arte orientalizzante la tomba a camera. Sotto l'influenza del nuovo rito e della nuova merce, da una parte oggetti orientalizzanti o d'imitazione entrarono nel corredo delle tombe a pozzo, dall'altra venne accolta l'inumazione ma nella forma più modesta della tomba a fossa. Il rito della cremazione tuttavia non sparì mai dall'Etruria, come non sparì dal Lazio; talvolta fu indice di maggiore povertà, talvolta invece segnò il fedele attaccamento di alcune famiglie ad una tradizione avita, forse in generale rimase in uso presso la vecchia popolazione assoggettata dagli Etruschi. Certo esso riprese il sopravvento quando il paese cominciò ad essere romanizzato: gli ultimi monumenti dell'arte etrusca sono infatti le urne cinerarie.

Pozzetti e fosse nulla dicono per l'architettura. Invece dal VII fino al III secolo a. Cr. noi possiamo seguire nei suoi aspetti svariati la tomba a camera sotterranea. Più antica di ogni altra si presenta la tomba Regulini-Galassi di Caere (fig. 178). Il suo materiale orientalizzante la fa attribuire al VII secolo a. Cr. Tagliata nel terreno essa ha i fianchi del taglio nudi sino ad una certa altezza ma al disopra filari di blocchi di tufo aggettanti costituiscono una volta angolare. Ritroviamo qui quella costruzione digradante della volta, che è diffusa in tutta la civiltà preistorica del Mediterraneo, dalle tombe a cupola cretesi-micenee ai nuraghi sardi. Ancora meglio

Fig. 178 — Tomba Regulini-Galassi — CAERE.

questa costruzione della volta ad alveare si riscontra in tombe di Vetulonia di Casale Marittimo presso Volterra, di Quinto Fiorentino, di Castellina in Chianti (fig. 179), anch'esse di periodo orientalizzante.

Ma dopo questo primo periodo della tomba in parte scavata e in parte costruita, di cui altri esempi si possono additare a Cortona, e della tomba interamente costruita comincia con il VI secolo a. Cr. l'uso della tomba completamente scavata nella roccia ed allora essa prende l'aspetto di una camera rettangolare con il soffitto piatto o con il soffitto testudinato, senza nessun sostegno centrale oppure con pilastri e colonne. E questo tipo di tomba, che appare già nella prima metà del VI, si conserva per tutto il corso della civiltà etrusca sino al III secolo a. Cr. Alla camera sepolcrale si accederà attraverso un corridoio piano o discendente, oppure per mezzo di una

gradinata, la tomba potrà essere costituita da due camere, una dietro l'altra, oppure da più camere disposte intorno ad un atrio centrale, cioè si accrescerà la sua vastità rendendola sempre più sepolcro di famiglia, ma essa non muterà mai la sua natura essenziale, la sua posizione sotterranea. Talvolta la tomba era resa evidente dal tumulo, tal'altra invece era completamente celata anche con l'ingresso sotto il piano di campagna e forse era indicata nell'alto solo da un cippo o da un altro segno in pietra. Più spesso l'ingresso, guardato da figure di leoni o di Sfingi, doveva essere lasciato scoperto perchè la tomba veniva riaperta per le successive inumazioni di altre persone della famiglia.

Fig. 179 — Tomba — CASTELLINA IN CHIANTI.

Verso la fine della civiltà etrusca ricompare invece la tomba costruita, naturalmente con altra tecnica e con altra forma. Due esemplari se ne hanno nel cosiddetto tempio di S. Manno presso Perugia e nella grotta detta di Pitagora presso Cortona.

Simili nella loro struttura architettonica, le tombe ipogee etrusche differiscono invece essenzialmente nella loro decorazione. Accanto a quelle, e sono naturalmente le più numerose, che mancano di qualsiasi decorazione, vi è il gruppo, che è il più importante, delle tombe con le pareti dipinte e vi sono i due gruppi minori delle tombe decorate a rilievo o decorate architettonicamente.

La regione delle tombe dipinte sale da Veii sino a Chiusi: le città che ne hanno dato il maggior numero oltre ad esse sono Caere, Tarquinii, Vulci e Volsinii. Se non ingannano i ritrovamenti finora fatti, quest'arte sembra salire dall'Etruria meri-

dionale verso la settentrionale. La più antica è infatti la tomba Campana di Veii e ad essa si ricollegano tombe di Caere, più tarde invece sono in prevalenza le tombe di Vulci, di Volsinii e di Chiusi e solo una città, Tarquinii, è così ricca di esemplari da offrirne dal VI al IV-III secolo a. Cr.

Come per la decorazione fittile dei templi, si hanno qui tre fasi, corrispondenti al periodo ionico, all'arcaico e all'ellenistico. Ed anche qui esiste la lacuna di parte del V e del IV secolo a. Cr. Sempre questa decorazione segue da presso il modello greco: rigidamente legata agli schemi paralleli di profilo e di prospetto nelle tombe più antiche, essa accoglie scorcio e chiaroscuro nelle tombe più recenti.

Fig. 180 — Trasporto della defunta agli Inferi. LASTRA DA UNA TOMBA DI CAERE — *Louvre*.

Per i soggetti v'è una notevole persistenza di alcuni motivi principali. Nella tomba Campana di Veii nell'uomo a cavallo, preceduto dall'uomo armato di ascia, è forse rappresentato il viaggio del defunto verso l'oltretomba. Una scena simile si ha in una lastra dipinta di una tomba di Caere in cui un demone alato segue un uomo con arco e frecce portando una defunta tra le braccia (fig. 180). Nella tomba dei Tori in Tarquinii l'allegro possessore ha voluto unito il mito di Troilo a figure oscene. Ma escluse queste scene isolate tutte le altre si possono distinguere in due gruppi, l'uno esiguo, che tratta la morte del defunto, l'altro ampio, che tratta le gioie o i godimenti della vita ultraterrena. Al primo appartengono le tombe del Moribondo, del Morto e del Letto funebre in Tarquinii (fig. 181), nella prima delle quali si hanno i parenti afflitti presso il morente, nella seconda si ha l'esposizione del defunto, nella terza campeggia il letto funebre vuoto. E vi appartiene anche la tomba degli Auguri di Tarquinii (fig. 182), nella quale i superstiti sono rappresentati in atteggiamento dolente dinanzi alla porta serrata, la porta del sepolcro dietro cui è sparita per sempre la persona cara. Del secondo gruppo, il quale comprende la maggior parte delle tombe di Tarquinii, di Volsinii, di Chiusi, sono proprie le scene di caccia e di pesca (fig. 183), la corsa (fig. 184), la lotta (fig. 185), il pugilato (fig. 186), gli esercizî dei giocolieri (fig. 187), il combattimento gladiatorio contro il cane feroce (fig. 188), ma soprattutto banchetti (fig. 189) e danze (fig. 190) al suono del flauto e della lira. Quello che ha dilettato in vita diletterà anche in morte e spetta alla funzione magica di queste pitture di assicurare per sempre in figura ciò che sarebbe impossibile ai superstiti in realtà. L'oscurità dell'ipogeo dovrebbe essere vinta dalla luminosa campagna allietata di alberelli in cui si svolge la danza vivace. E che questi siano i soggetti essenziali della concezione funebre lo prova la rappresentazione di danze anche nelle

Fig. 181 — Panchetto intorno al letto funebre — TOMBA DEL LETTO FUNEBRE — TARQUINII.

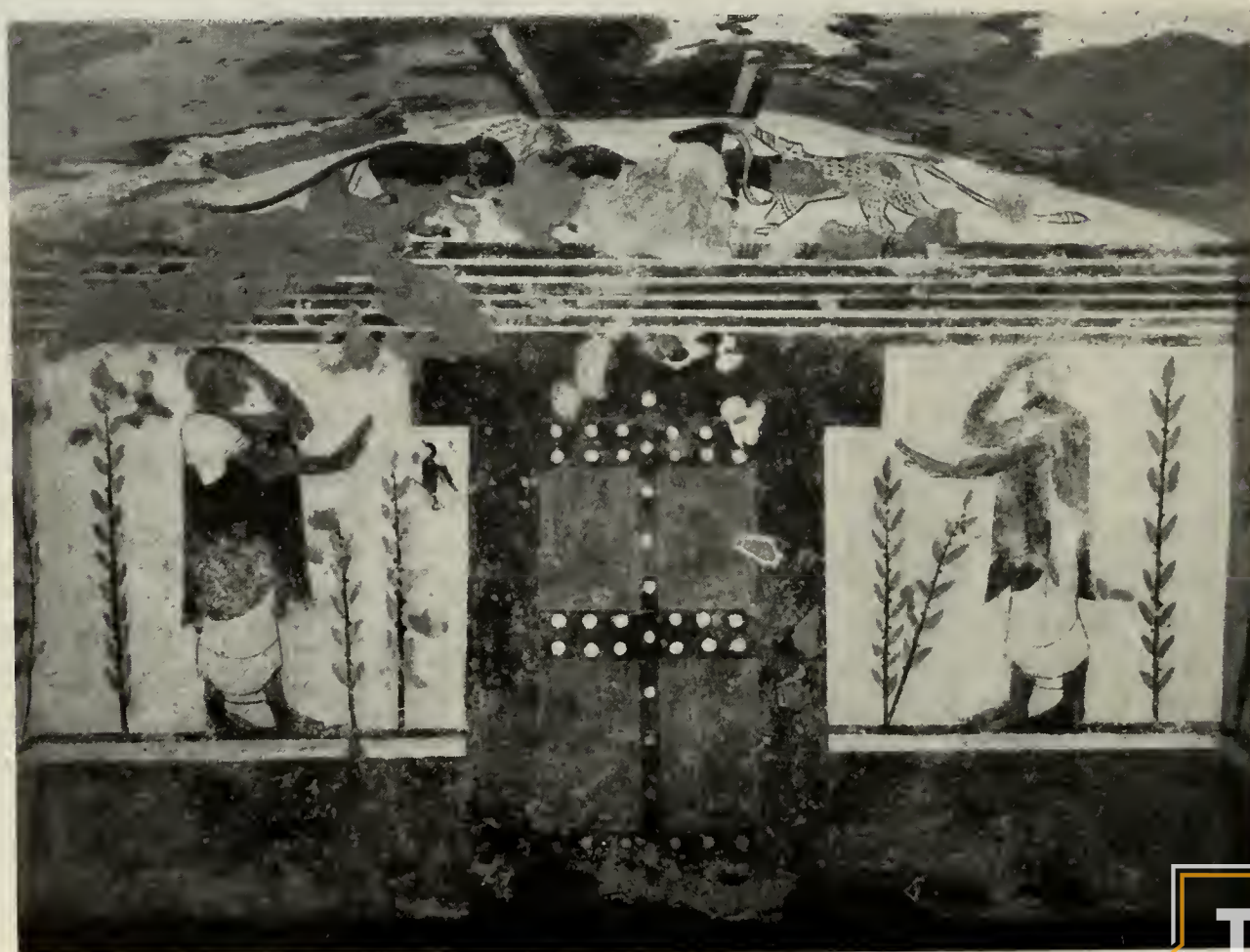



Fig. 182 — Lamento presso la porta della tomba — TOMBA DEGLI AUGURI — TARQUINII.

Fig. 183 — Caccia — TOMBA DELLA CACCIA E PESCA — TARQUINII.

Fig. 184 — Corsa — TOMBA DEL COLLE — CHIUSI.

Fig. 185 — Lotta — TOMBA DELLA SCIMMIA — CHIUSI.

Fig. 186 — Pugilato — TOMBA DELLA SCIMMIA — CHIUSI.

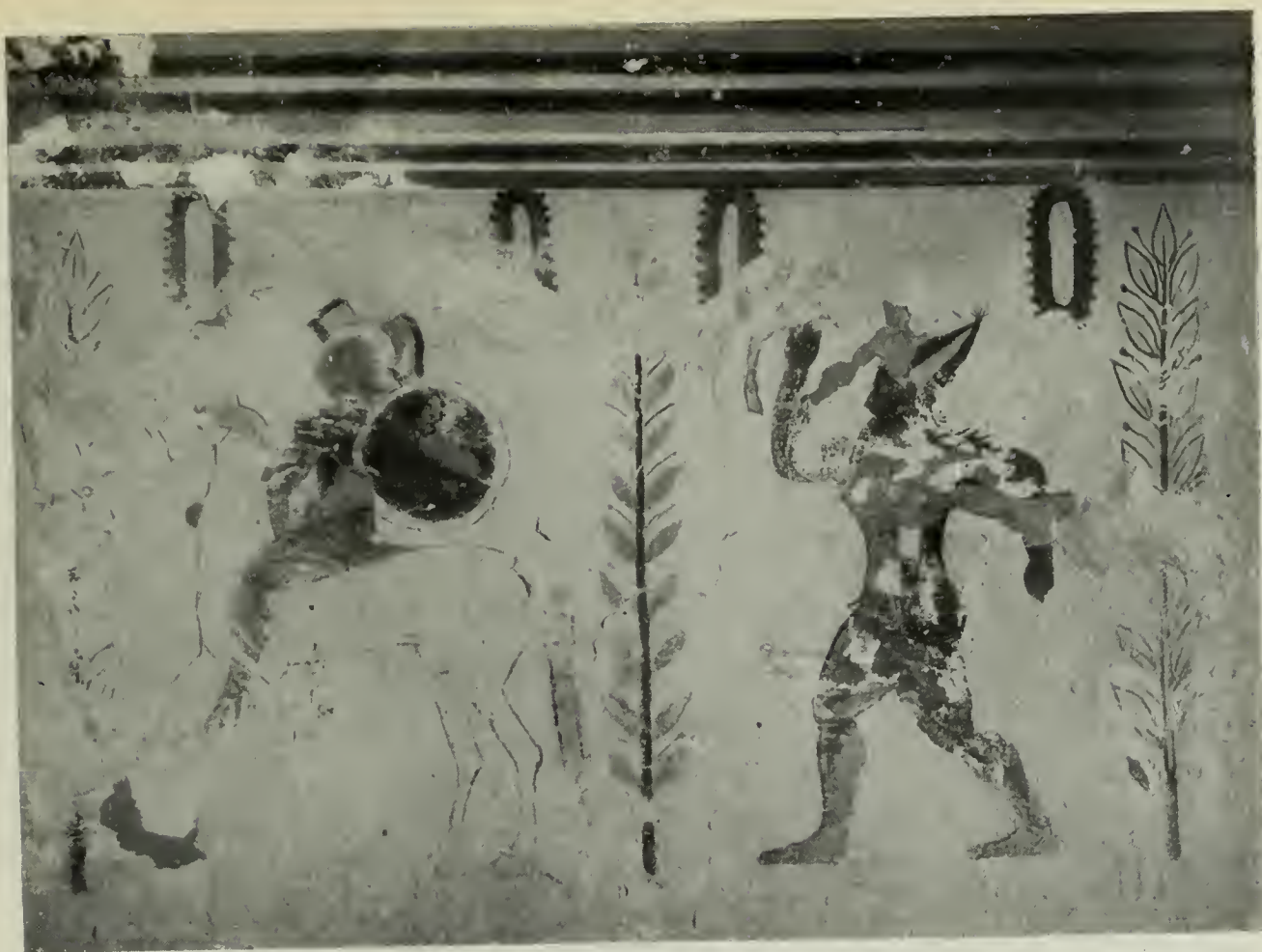



Fig. 187 — Giocoliere — TOMBA DEL PULCINELLA — TARQUINII.

Fig. 188 — Combattimento gladiatorio — TOMBA DEGLI AUGURI — TARQUINII.

tombe del Moribondo e del Morto, di banchetti e di giuochi anche nella tomba del Letto funebre, di lotte e di giuochi anche nella tomba degli Auguri.

Ma poi, al pari che nella decorazione fittile dei templi, si introdurrà l'elemento mitico: il banchetto funebre verrà trasportato nell'Averno stesso dinanzi ad Ade ed a Persefone nella tomba Golini di Volsinii (fig. 191) e l'Averno sarà popolato dei suoi personaggi mitici quali Memnone, Tiresia, Gerione, Teseo e Piritoo, dei suoi demoni quali Charu e Tuchulcha, ai quali si assocerà lo spaventevole Polifemo nella tomba dell'Orco in Tarquinii (fig. 192). Ed accanto al mito apparrà anche la scena storica come nella tomba François di Vulci in cui si hanno insieme l'uccisione dei prigionieri troiani in onore di Patroclo (fig. 193) e l'episodio etrusco-romano di Caele Vibenna liberato dalla prigionia da Mastarna (fig. 194).

Con la rappresentazione oscura dell'Ade, cioè dei suoi dèi ed eroi condannati all'eterna notte, con la rappresentazione del sacrificio umano dei prigionieri troiani si fa strada in quest'arte funeraria una tetra concezione della morte. Essa è indicata anche da soggetti nuovi che si riferiscono al defunto, dagli orribili cortei funebri verso la porta dell'Ade sotto la guardia di demoni armati di mazze, di tenaglie e di corde e coronati di serpenti, come nelle tombe del Cardinale (fig. 195) e del Tifone in Tarquinii e nella tomba Campana in Vulci. Sembra che la civiltà etrusca, declinando e correndo alla rovina, acquisti sempre più una visione dolorosa e tragica della morte. Perfino la scena del banchetto si attrista nel gesto composto e negli occhi dolenti dei partecipanti nella tomba degli Scudi in Tarquinii: vi sono ancora i suonatori di flauto e di cetra ma la danza frenetica è sparita e la donna non è più mollemente distesa nel tepore del letto conviviale accanto al suo compagno per un'eterna gioia sensuale, ma è seduta ai piedi di lui.

Il medesimo mutamento è indicato dalle scene a rilievo che ornano i monumenti sepolcrali: cippi, sarcofagi ed urne. Nei cippi chiusini e in generale nei rilievi arcaici del VI secolo a. Cr. o si hanno scene di lamentazione intorno al letto del defunto o si hanno banchetti, danze e giuochi. Si interrompe quest'arte per circa due secoli e quando essa ricompare nel IV-III secolo a. Cr. con i sarcofagi e con le urne cinerarie, rimane l'accenno al banchetto nella figura distesa al disopra del coperchio ma la fronte del monumento è ornata di scene del mito che rappresentano morte violenta o sacrifici umani o cortei minacciosi che si avviano verso il mondo di là. E questa fantastica e paurosa venerazione della morte e dell'oltretomba si chiude con la visione testamentaria che ne dà l'ipogeo dei Volumnii presso Perugia. Col suo rassegnato convito funebre di famiglia, con i suoi michelangioleschi genî della morte seduti ai lati della porta dischiusa dell'Erebo, che pur nell'evanida pittura fa intravvedere le figure che ad essa si affollano, con le sue Gorgoni affacciantisi dalle basi dei letti funebri col serpentino viluppo dei capelli o impietranti dai soffitti col rigido bianco degli occhi spiritati, l'ipogeo dei Volumnii segna la fine dell'Etruria, giacchè accanto al ricco sarcofago appare con la bilingue iscrizione la modesta urna cineraria dell'Etrusco già divenuto Romano.

Di fronte al grande numero delle tombe dipinte rare sono le tombe con decorazione scolpita. Questa decorazione è limitata in Tarquinii nel periodo più antico (seconda metà del VI secolo a. Cr.) al rilievo della porta. Esso sembra per la tecnica imitazione delle lastre battute in metallo, e per i soggetti conserva il patrimonio

Fig. 189 — Banchetto — TOMBA DEI LEOPARDI — TARQUINII.

Fig. 190 — Danza — TOMBA DEI LEOPARDI — TARQUINII.

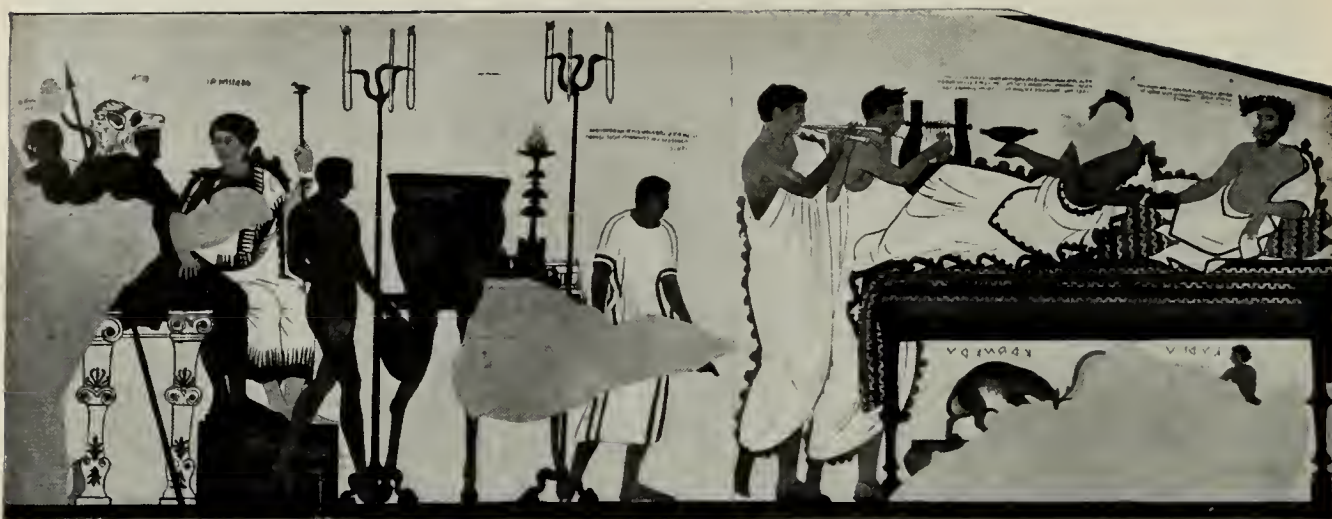



Fig. 191 — Banchetto alla presenza di Ade e Persefone — TOMBA GOLINI — ORVIETO.

animalistico e l'incorniciamento ornamentale dell'arte orientalizzante. Ma le tombe decorate all'interno con rilievi sono per lo più tornate alla luce in Caere e sono più tarde. L'artista non si attenta che raramente nella figura, ma lo scopo della sua decorazione è sempre lungo la stessa linea di idee della religione etrusca, quella di as-

Fig. 192 — Gerione dinanzi ad Ade e Persefone — TOMBA DELL'ORCO — TARQUINII.

Fig. 193 — Uccisione dei prigionieri troiani in onore di Patroclo — TOMBA FRANÇOIS — VULCI — *Museo Torlonia, Roma.*

Fig. 194 — Mastarna libera Celio Vibenna dalla prigionia — TOMBA FRANÇOIS — VULCI — *Museo Torlonia, Roma.*

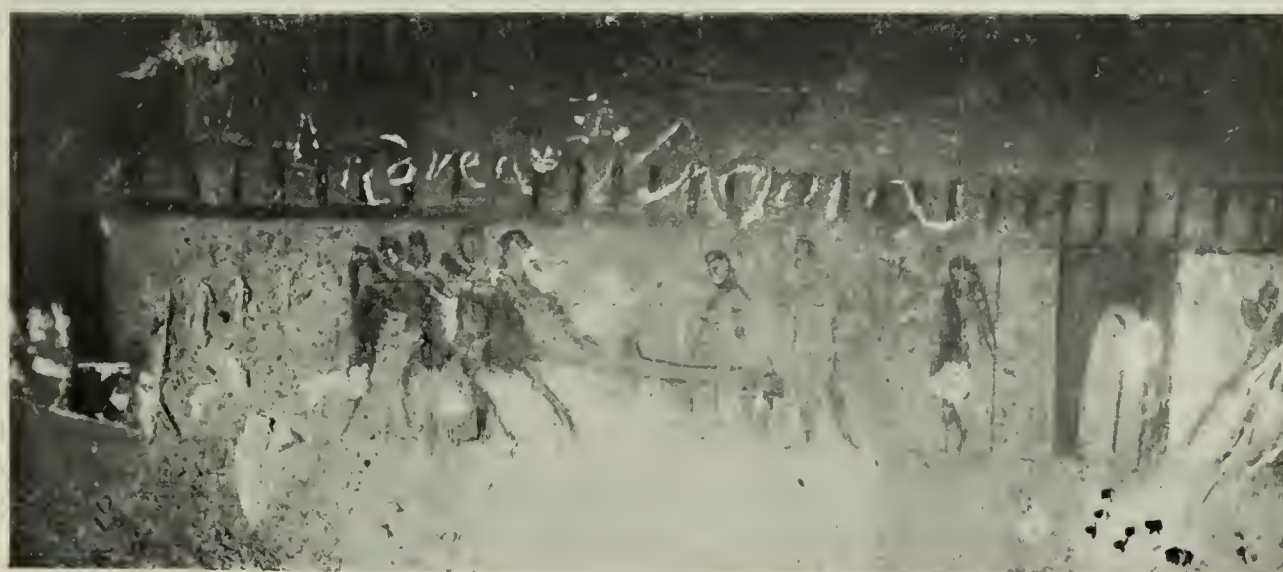



Fig. 195 — Corteo funebre — TOMBA DEL CARDINALE — TARQUINII.

Fig. 196 — Sedia e scudi — TOMBA DEGLI SCUDI — CAERE.

sicurare al defunto la vita d'oltretomba. E lo fa fornendogli in figura la suppellettile d'uso. In alcune tombe egli si contenta di scavare dalla viva roccia soltanto una grande sedia o dei piccoli sedili od il letto sepolcrale con i cuscini e lo sgabello oppure aggiunge alle sedie la decorazione parietale di scudi appesi (fig. 196), ma nella tomba dei Rilievi dipinti di Caere egli ha rappresentato con esattezza e minuzia tutto l'arredo di una casa, evidentemente perchè anche di là il defunto si ritrovi come in mezzo alle sue cose (fig. 197). Sulle pareti della vasta sala, il cui soffitto piatto contesto di travi è sorretto da pilastri con capitelli a volute, si aprono le nicchie ad alcova, anch'esse separate da pilastri. Ciascuna ha i cuscini, ma più ricca d'ogni altra è l'alcova di fondo. Accanto ad essa è appoggiato il bastone come in attesa che il defunto si rialzi da un momento all'altro per riprendere il cammino ed è appeso il ventaglio per la sua compagna. Ai piedi del letto v'è lo scrigno. Nell'alto corrono intorno fregi di spade, elmi e schinieri, ma le facce mediane dei pilastri portano appesi vasi, coltelli, oggetti della cucina e del banchetto. Un cagnolino, la faina, un'oca, i famigliari compagni della casa e del cortile, sono rappresentati alle basi dei pilastri. Ai lati del letto conviviale vi erano a rilievo due busti, ora scalpellati, l'uno barbato, l'altro femminile, forse il ritratto dei defunti. Ma in mezzo a questa decorazione, che è immagine di vita piuttosto che di morte, v'è il richiamo all'oltretomba. Al disotto dell'alcova di fondo sono rappresentati il tricipite Cerbero e il demone

Fig. 197 — Suppellettile funebre — TOMBA DEI RILIEVI DIPINTI — CAERE.

Fig. 198 — Apollo e Artemide — TOMBA DEI VOLUMNII PRESSO PERUGIA.

etrusco in aspetto di Tifone, armato di remo. Essi sono i guardiani del mondo di là, come i geni femminili seduti ai lati della porta del sarcofago principale nella tomba dei Volumnii. La forma di alcune cose (elmo, coppa) dà l'età della tomba che deve, nonostante l'aspetto orientale dei suoi capitelli a volute, appartenere al IV-III secolo a. Cr. Medesima è forse la data degli altri sepolcri, nei quali la semplicità dell'elemento scolpito, sedia e scudo, non fornirebbe un indice cronologico. Posteriore, ma sempre del III secolo, è la tomba dei Volumnii già ricordata, in cui la sobria decorazione a rilievo si limita, oltre che alle Gorgoni del soffitto, a due frontoni, uno con uno scudo tra due delfini, l'altro con i busti di Apollo con la cetra e di Artemide con la faretra ai lati di uno scudo e di due spade (fig. 198).

Tardo al pari del gruppo con la decorazione figurata a rilievo è quello delle tombe con la decorazione architettonica. La tomba etrusca essendo ipogea, cioè volendo intenzionalmente nascondersi agli occhi estranei, mancò in origine di un'architettura esterna. Si celava il complesso sepolcrale sotto il grande tumulo al quale al più si dava uno zoccolo e una cornice intagliata. Tumuli si hanno in un territorio che sale da Veii sino a Vulci: i più numerosi e i più ricchi sono quelli di Caere (fig. 199). E quando, come nella necropoli di Orvieto, si lasciò allo scoperto la facciata della tomba e le tombe si allinearono su una strada (fig. 200) non si dette alla loro apertura nessuna modanatura architettonica.

Fig. 199 — Tumuli — CAERE.

Fig. 200 — Tombe — ORVIETO.

Una vera architettura si sviluppò soltanto nell'interno della tomba. Ma essendo questa concepita come una camera di abitazione presentava pareti lisce e solo il soffitto piatto o a spioventi aveva l'indicazione del trave maestro, delle cavalle, dei travicelli. Una volta si volle dare all'ipogeo l'aspetto dell'atrio della casa e allora il soffitto fu a quattro spioventi e portò nel mezzo l'indicazione dell'apertura quadrangolare, dalla quale nella casa terrena la pioggia si riversava all'interno nel bacino centrale. Ma poi, o per offrire maggiore sostegno al soffitto, il quale scavato nella roccia friabile poteva facilmente fendersi e franare, o per il desiderio di dare alla camera una maggiore sontuosità, furono lasciati nell'interno della tomba dei pilastri e delle colonne. Raramente per altro essi assumono una disposizione simmetrica che dia a divedere che l'artista ha riprodotto un'esemplare costruzione architettonica; il più delle volte attestano la semplice loro funzione tettonica.

Ed anche di tombe con architettura interna il maggior numero è in Caere. Con i suoi pilastri già architettonica era la tomba dei Rilievi dipinti. Di bella costruzione è la tomba dei Capitelli (fig. 201). Mentre nelle altre tombe si ha il caratteristico capitello tuscanico, l'una e l'altra, la prima sul pilastro scanalato o liscio, la seconda sulla colonna dal fusto sfaccettato, presentano un singolare capitello a volute che non è derivazione dell'ordine ionico ma si ricollega al tipo detto eolico, al capitello che attraverso gli esemplari di Neandria da un lato e di Cipro dall'altro possiamo perseguire fino in capitelli rappresentati nella decorazione in mattoni smaltati di Babilonia. Come nell'esemplare di Neandria, in quello cipriota, in quello babilonese, le volute laterali, anzichè ricongiungersi nel mezzo in una sola cinghia, nascono ciascuna indipendentemente dal fusto e si rovesciano al difuori; come nell'esemplare babilonese nello stesso verso, come nell'esemplare cipriota in senso inverso, non una ma due, tre coppie di volute sovrapposte costituiscono il capitello. Certo gli esemplari scolpiti nelle due tombe etrusche sono tardi perchè egualmente al IV secolo a. Cr. potrà appartenere la tomba dei Capitelli, ma, come per la colonna tuscanica il richiamo alla tradizione micenea, così per questo capitello a volute il richiamo all'oriente asiatico non deve essere disconosciuto. E questo capitello a volute separate, non il capitello ionico, è rappresentato costantemente nei prospetti architettonici incisi negli specchi etruschi e nei rilievi delle urne cinerarie; esso è conservato perfino nei pilastri della balaustrata della porta Marzia in Perugia che è di età romana.

Posteriormente a questo sviluppo nell'architettura interna avvenne, in una ristretta regione dell'Etruria, nel Viterbese e nel territorio falisco un mutamento nella concezione della tomba. Forse sotto l'influenza dello spirito greco, che le tombe aveva posto sulle vie dei vivi, il sepolcro ricevette una decorazione architettonica esterna. Nella forma più semplice si scolpì sulla rupe, al di sopra della vera cella sepolcrale, una porta finta con la cornice e i battenti, la singolare porta etrusca dalla forma trapezoidale, che egualmente sembra richiamare a modelli dell'Egeo e dell'oriente, che cioè conserva, anche quando più non ve n'è bisogno, la rastremazione del vano per il graduale aggettare delle pietre verso la falsa volta. Tombe di tal genere si hanno a Falerii, a Corchiano, a Tuscania, a Bieda, a Musarna. Più ricche sono quelle di Castel d'Asso che hanno facciate architettoniche a rilievo intorno alla porta. Ed un vero prospetto architettonico, completamente distaccato, un atrio con colonne, trabeazione, frontone ornato di rilievi e acroterî si ha nelle ne-

Fig. 201 — Colonna eolica — TOMBA DEI CAPITELLI — CAERE.

Fig. 202 — Tombe con prospetto architettonico — NORCHIA.

cropoli di Norchia (fig. 202) e di Sovana. Talvolta anzichè aprire la tomba nella parete della roccia si trasse da un masso staccato e dando ad esso il tetto si ridusse alla forma di una casa isolata (Bieda). La città dei morti, intagliata e scavata nelle colline di fronte, assunse così realmente un aspetto simile alla città dei vivi. Per quanto queste tombe rupestri siano tutte di età tarda, perchè vanno dal IV al II secolo a. Cr. e quindi non si possa pensare ad un patrimonio che gli Etruschi abbiano portato dal loro paese di origine, tanto più che contro la loro concezione funeraria primitiva è tale esibizione del sepolcro all'aperto, rimane fenomeno singolare che solo nelle coste dell'Asia Minore si ritrovino ambedue i tipi di tombe rupestri: quella scavata nella parete della roccia e quella scolpita nel masso distaccato.

Così tutte e tre le arti, pittura, scultura, architettura, si affaticarono per secoli intorno all'elaborazione del sepolcro, di quello che insieme al tempio è il massimo monumento della civiltà etrusca. Nessun'altra civiltà, qualora se ne tolga l'egiziana che fu tormentata da pari ossessione dell' idea della morte, ebbe così grande varietà di sepolcri. Quando vi si aggiungano anche i tipi del segno sepolcrale o del monumento, il canopo, la stele oblunga o ovoidale, il cippo quadrangolare, la cassa, il sarcofago in terracotta o in pietra a forma di letto conviviale, l'urna cineraria, ancor di più constateremo che la civiltà etrusca gira affannosamente intorno all'idea della morte e solo questa eccita la sua fantasia creativa.

Consideriamo questa civiltà nel suo complesso di sepolcri e di monumenti funerari dal confine settentrionale della valle padana sino a quello meridionale sulla sponda del Tevere e dovremo riconoscere che rappresenta un blocco isolato in mezzo alla restante civiltà italica. Ne è distinta quasi più che dal tempio, che era diffuso anche nel Lazio, nella Campania, nell'Umbria e che perciò dicemmo italico più che etrusco. Egualmente l'ipogeo uscirà dai confini dell'Etruria: lo ritrovammo con le pareti dipinte nel territorio osco e lucano. Nuove scoperte forse lo potrebbero fare apparire con qualche esemplare isolato arcaico in territorio latino, certo è pure che dall'esempio etrusco Roma trasse in periodo tardo, con la fine della repubblica e con l'impero, l'uso della tomba sotterranea e il tipo del sarcofago a letto conviviale, ma una tale quantità di sepolcri è in Italia patrimonio esclusivo degli Etruschi. Come per altre manifestazioni della loro arte tipi e decorazioni del monumento funerario rappresentano un processo di formazione svoltosi in Italia, e lo accennammo ad esempio nel passaggio dalla decorazione interna a quella esterna, ma nell'uso costante dell' ipogeo, che dalla tomba Regulini-Galassi di Caere giunge fino alla tomba dei Volumnii di Perugia, v'è anche un segno di origine che questa civiltà portò dal di fuori sulle coste d'Italia.

SCULTURA

All'Etruria mancò il marmo. Quello di Luni, di cui pure una testimonianza poetica diceva rutilanti di candore le mura della città, entrò nell'uso dell'arte solo alla fine della repubblica. L'alabastro del Circello e di Volterra, fragile materiale, fu adoperato nel IV e nel III secolo a. Cr. per monumenti isolati, per sarcofagi ed urne cinerarie. Alla Grecia non fu richiesto mai il dono del pario e del pentelico. La scultura etrusca lavorò nelle pietre locali, arenarie e vulcaniche, tenere sotto lo scalpello ma ruvide e friabili e quindi ignorò la levigatezza della superficie, il delicato trapasso dei piani. In compenso trattò

Fig. 203 — Canopi — *Museo, Chiusi.*

largamente una materia più docile che poteva dare finitezza simile al marmo, l'argilla e il bronzo. Quanto la prima tecnica fosse in favore, creando qui grandi figure quando in Grecia era ormai ridotta alla minuta coroplastica, lo testimonia la ricca decorazione fittile dei templi. Di quale favore godesse la tecnica sorella del bronzo non soltanto lo dicono il bottino di 2000 statue fatto dai Romani con la presa di Volsinii e il ricordo dell'Apollo colossale nella Biblioteca del tempio di Augusto in Roma, del quale non si sapeva se più ammirare il metallo o la bellezza, ma lo attestano ancor meglio opere come la Lupa capitolina, la Chimera di Arezzo, l' Arringatore di Firenze. E non sono che avanzi sfuggiti alla grande distruzione di un materiale avidamente ricercato.

Con un prodotto della plastica, limitato al territorio di Chiusi, si inizia la statuaria etrusca, col cosiddetto canopo (fig. 203), vaso cinerario a cui l'aggiunta della testa, dei seni e qualche volta di braccia rudimentali dà aspetto umano. Sul carattere umano si è non di rado insistito poggiando il canopo sopra una sedia o trono. Chiara è l'idea al fondo di questa creazione: la forma del corpo che dal fuoco era stata distrutta e che ora riposava cenere inerte nel fondo del vaso si voleva rianimarla, conservarla per il defunto stesso, almeno nella parte più espressiva, nel volto. Non altrettanto chiara è invece l'origine di questo tipo artistico. Alcuni vogliono farlo risalire fino ai vasi antropoidici del periodo del bronzo che si trovano in Europa (Danimarca, Pomerania) e in Asia (Troia, Cipro) e ancor più direttamente a quelli, con accenno appena distinguibile dei tratti umani, provenienti dalle necropoli terramaricole di Bovolone e Lonato. Ma l'umanizzazione del vaso, che sta già nell'immagine animistica che ci facciamo di esso e nella nomenclatura che adoperiamo per le sue varie parti, è fenomeno apparso spesso indipendentemente nelle varie civiltà. Piuttosto noi possiamo seguire la costituzione del tipo. Da principio fu una maschera in bronzo o in terracotta applicata sul vaso che copriva il cinerario. Poi questa maschera, che ha

sembianza mortuaria, fu trasformata nella testa intera in vivo aspetto che sormontava il cinerario. Ma questa maschera non deriva dalla maschera funeraria d'oro della civiltà micenea da cui è divisa da poco meno di un millennio, si deve invece ad una attrazione compiuta dalla concezione materialistica etrusca sulla popolazione indigena, fedele al rito della cremazione. L'individuo era chiamato a godere delle gioie ultraterrene, quindi anche solo in figura bisognava ricostruirne la forma. Un simile compromesso si avrà in altro aspetto più tardi nel III-II secolo a. Cr. quando sul coperchio dell'urna cineraria sarà rappresentato il defunto in atto di banchettare. Ora, appunto perchè il canopo non è un'arte che discenda dall'alto imponendosi all'imitazione ma sale dal popolo per mettersi in armonia con la concezione della classe dominatrice, si comprende il carattere locale di queste maschere e di queste teste. Nulla v'è in esse nè di orientalizzante nè di greco; la faccia larga e schiacciata, i capelli a strie o bugne, assai di rado a riccioli, il bulbo degli occhi indicato talvolta da due mandorle sporgenti in un cavo scodelliforme, il naso allargato, il taglio ampio della bocca con le labbra appena distinte, le orecchie enormi sono tratti di pura arte indigena. Poco certo poteva correggere l'aggiunta del colore. Non deve quindi trarre in inganno la rozzezza delle forme. Le maschere e i canopi non sono anteriori al VII secolo a. Cr.: lo indica il materiale con cui sono associati che è già la ceramica di imitazione orientalizzante. La produzione dei canopi può essersi prolungata nel VI secolo a. Cr. mentre quella della semplice maschera è più presto decaduta.

Fig. 204 — Porta di tomba — *Museo, Tarquinii.*

Fig. 205 — Leone — *Museo Gregoriano, Roma.*

Del riflesso dell'arte orientalizzante nella scultura v'è traccia in alcuni rilievi di porte sepolcrali in Tarquinii (fig. 204). Inquadrati nel tipico ornamento della treccia o di una fascia a lineette oblique si hanno animali ed esseri teriomorfi (capro, leone, oca, ippocampo, Sfinge, donna a corpo pisciforme, uomo alato). Passando attraverso la mano di uno scalpellino si è ridotta a contorni netti, a superficie appiattite la finezza di un'incisione sull'argento o sul bronzo o di un intaglio sull'avorio. Anche qui la rozzezza non è indice di antichità: le pitture delle tombe a cui appartenevano provano che questi rilievi sono della seconda metà del VI secolo a. Cr.

In questa stessa cerchia orientalizzante rientrano per la statuaria figure accovacciate o erette di leoni, talvolta alati, che decoravano l'ingresso di tombe o di templi (Veii, Falerii, Vulci). Ma dà loro anche carattere etrusco l'accentuazione della funzione di difesa: essi sono infatti minacciosi a fauci spalancate (fig. 205). Figure di tal genere decoravano i cofanetti di avorio di arte orientalizzante e resteranno in eredità all'arte ulteriore come guardiani ai quattro angoli della cassa sepolcrale (Tarquinii, Chiusi). Oltre ai leoni erano adoperate in tale funzione di difesa delle Sfingi (Caere, Falerii, Chiusi, fig. 206).

Fig. 206 — Sfinge — *Museo, Chiusi.*

Fig. 207 — Statua femminile — *Museo, Chiusi.*

Simile nell'aspetto alle figurine femminili usate come sostegno nelle tazze di avorio e di bucchero è, per le lunghe trecce discendenti sul davanti e per le braccia portate al petto, una statuetta di Chiusi di cui si conserva solo la parte superiore (fig. 207). Un'altra egualmente chiusina è a Firenze e frammenti simili erano in una tomba di Vetulonia. Allo stesso indirizzo infine appartengono due teste provenienti l'una da una tomba di Narce e l'altra dal tempio di Celle in Falerii. La trattazione delle forme in tutte queste opere richiama alla scultura cipriota per quanto essa si sia irrigidita in un taglio netto e grossolano dell'orlo degli occhi, delle trecce, delle ali, del bordo delle maniche e del collo nella tunica. In complesso, come per i rilievi

Fig. 208 — Stele di Fiesole — *Museo Archeologico, Firenze.*

Fig. 209 — Stele di Volterra — *Museo, Volterra.*

delle porte sepolcrali, l'età di tutta questa scultura è la seconda metà del VI secolo a. Cr.

Arte indigena ma con l'apparizione già di alcuni tratti peculiari dello stile etrusco si ha nelle stele dell'Etruria settentrionale. Più antica di esse veramente si vuole che sia quella di Vetulonia con figura graffita di guerriero armato di bipenne. Tra le stele settentrionali a rilievo, lasciate da parte alcune di minore importanza (stele di Londa con donna seduta, stele dell'Antella con banchettanti nell'alto e figure sedute in basso, stele di Fiesole con vecchio e giovane coppiere), la più caratteristica è quella di Fiesole (fig. 208), che utilmente si può porre a confronto con la stele di Volterra (fig. 209). Eguali ambedue nella configurazione generale del corpo per il petto dall'ampio profilo ricurvo e per la larghezza delle cosce, si distinguono tuttavia per

Fig. 210 — Lamentazione intorno al letto del defunto — DA CAERE — *Louvre, Parigi.*

alcuni elementi che fanno di quella di Fiesole un prodotto di carattere più etrusco, di quella di Volterra un prodotto in cui albeggia l'influenza dell'arte greca. Nell'imberbe guerriero di Fiesole, che oltre alla lancia porta anche l'arma più antica, la scure, il

Fig. 211 — Corteo funerario — *Museo, Chiusi.*

corpo è reso più tozzo dalla sproporzionata altezza delle cosce e dallo sviluppo maggiore del polpaccio, e già compare il caratteristico cranio dell'arte etrusca, allungato posteriormente e con forte linea curva dal naso all'occipite. Etrusca è anche l'acconciatura dei capelli, che, scendendo in una massa striata, seguono l'incavo della nuca e si raccolgono con orlo inferiore tondeggiante. Nel guerriero barbato di Volterra, che oltre alla lancia ha l'arco, la figura sembra più slanciata per la maggiore sottigliezza delle gambe e la testa con il profilo obbliquo dal naso al principio della fronte, con la linea attenuata della calotta cranica, con la massa dei capelli che, striata orizzontalmente e ampliata in basso a ventaglio, scende rigida senza contornare l'incavo della nuca, è sotto l'influenza greca. L'una e l'altra opera ad ogni modo non sono distanti di molto per età: la stele di Fiesole può appartenere alla metà circa del VI secolo a. Cr., quella di Volterra può essere posteriore di qualche decennio.

Fig. 212 — Banchetto — DA CAERE — *Louvre, Parigi.*

Dopo questi sporadici monumenti in cui si affaccia o una concezione "paesana" o l'influenza orientalizzante o soltanto un primo accenno di quella greca, una larga corrente artistica greca nell'arte etrusca si ha con la decorazione della prima fase o fase ionica del tempio italico. Essa appare anche nel Lazio: da Pitigliano attraverso Caere, Roma, Satricum giunge fino a Velitrae. Tegole terminali dei frontoni e lastre del fregio presentano corse di cavalli o di carri, sfilate di bighe, di trighe, di quadrighe, montate da donne e da guerrieri, combattimenti, banchetti, assemblee. In qualche caso delle figure a cavallo in atto di tirare d'arco sembrano delle Amazoni. La presenza talvolta dei cavalli alati, motivo prediletto dell'arte ionica, mentre esso manca nell'arte orientalizzante, trasporta la scena in un mondo soprannaturale. Ma nessun altro tratto indica con certezza che non siano scene tolte dalla vita reale. E siccome le medesime appaiono in lamine di bronzo sbalzate, nelle fasce a rilievo di grandi vasi in argilla rossa, nei castoni degli anelli d'oro e d'argento di tipo ionico, è questo uno degli esempî dell'assurgere di motivi d'arte dalla decorazione di suppellettile d'uso all'ornamentazione di edifici. Ma della loro origine conservano talvolta la minutezza delle figure, che sembrano piuttosto incise nel metallo che plasmate nell'argilla. Dell'arte ionica esse hanno la snellezza delle proporzioni e il panneggiamento aderente che di-

Fig. 213 — Defunti distesi sul letto conviviale — SARCOFAGO DI CAERE — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

segna le forme del corpo. Degli elementi del costume (tutulo o cuffia puntuta, calzari a becco) e degli attributi (lituo) possono valere come segno dell'ingresso di quest'arte nell'ambito della civiltà etrusca. I suoi prodotti appartengono ai decennî intorno alla metà del VI secolo a. Cr.

In piena concezione etrusca siamo con i rilievi che ornavano i cippi funerarî e i sarcofagi di Chiusi e altri monumenti di Cortona e di Caere. Sono prodotti degli ultimi decennî del VI secolo a. Cr. I soggetti si riferiscono tutti all'uso sepolcrale del monumento. È di solito l'esposizione del morto sul letto funebre e la lamentazione intorno ad esso dei suoi parenti (fig. 210). Sono i cortei funerarî (fig. 211), i sacrifici, la danza al suono del flauto e della cetra. Altre volte sono banchetti (fig. 212), combattimenti, giuochi. La fonte ispiratrice è l'arte ionica: se ne conserva infatti la

Fig. 214 — Lupa — *Museo Capitolino, Roma.*

netta delineazione del corpo sotto il vestito. Ma le pieghe sono più larghe e mancano della minuzia ionica. Etrusco è invece il cranio oblungo e il profilo aguzzo, etrusca è la forma del corpo, tozzo soprattutto nella coscia e nel polpaccio. E etruschi sono gli esagerati gesti di dolore o di gioia che fendono l'aria in un movimento snodato delle braccia e dei polsi, il vivace alzarsi o volgersi indietro della testa.

Nella cerchia dell'arte ionica si trova ancora un'altra categoria di monumenti, quella dei sarcofagi policromi in terracotta provenienti da Caere (Museo Britannico, Louvre, Museo di Villa Giulia in Roma; fig. 213), ma l'elemento ionico si attenua per opera della tecnica, della concezione e della forma etrusca. Abilità straordinaria nel lavoro plastico, soprattutto nella cottura, era richiesta dalla grandezza del monumento per quanto diviso in più pezzi, e quest'abilità è stata in tutte le epoche più etrusca che greca. Etrusca era l' idea del banchetto a cui partecipassero l'uomo e la donna distesi sullo stesso letto ed etruschi sono i particolari del costume, il tutulo e i calzari a becco. Ma etrusche sopra ogni altra cosa sono le forme, l'asciutta e nervosa snellezza del corpo, il cranio oblungo e il volto aguzzo, le labbra fortemente ar-

cuate nel sorriso arcaico, l'esagerata obbliquità degli occhi, lo stiramento di ogni linea e di ogni piano nel viso. Nessun'opera di pura arte greca ha mai presentato questi caratteri. E sotto la mano dell'artista etrusco si è perduta ogni finezza ionica nel panneggiamento e nei capelli. Siamo ancora negli ultimi decennî del VI secolo a. Cr.

Questo periodo dell'influenza ionica si chiude degnamente con una grande opera, con la Lupa capitolina (fig. 214). I pasciuti leoni dell'arte greca, sornionamente accovacciati, non dànno l'impressione di ferocia della lupa. Nessun tratto di essa corrisponde alla natura, eppure essa è « carca di ogni brama nella sua magrezza ». Ogni elemento della sua figura è stato, secondo lo spirito etrusco, accentuato per l'effetto d'insieme. Corporea in ogni suo membro, corporea nel movimento, sia nel modo in cui è piantata sulle zampe, sia nel modo in cui piega la testa, essa concentra tutta la

Fig. 215 — Apollo — DAL TEMPIO DI VEII.
Museo di Villa Giulia, Roma.

Fig. 216 — Testa di Ermete — DAL TEMPIO DI VEII.
Museo di Villa Giulia, Roma.

forza della sua espressione nel muso. Gli occhi vitrei si affisano con l'iride rilevata sotto le pieghe sinuose della zona sopraccigliare. Perfino i riccioli appiattiti, che sono proprî della stilizzazione arcaica, contribuiscono a rendere l'effetto di un pelame corto aderente allo smagrito corpo. Lo sviluppo mammellare e la posizione rendono certa la ricostruzione dei due gemelli: è figura che minaccia perchè difende chi ad essa è affidato. Così negli ultimi decennî del VI secolo a. Cr. la leggenda dell'origine di Roma era divenuta arma parlante della città per mano di un artista etrusco.

La conoscenza della scultura etrusca per il periodo ionico-attico o periodo arcaico è affidata per la maggior parte alle terrecotte dei templi. Tra esse oggi si elevano

Fig. 217 — Cerva cerinitica — DAL TEMPIO DI VEII.
Museo di Villa Giulia, Roma.

al di sopra di ogni altra quelle provenienti da un tempio di Veii. È stato fatto il nome dell'artista veiente, Vulca. Apollo ed Eracle erano rappresentati in contesa per la cerva cerinitica, in un secondo momento del mito, quando ad Eracle, che ha già raggiunto e legato per le zampe la cerva e poggia su di essa il piede per vantare il suo diritto, si fa incontro Apollo, per ritorgli l'animale che era sacro alla sorella o a lui stesso. Alla scena assistevano Ermete ed Artemide, ma del gruppo, oltre a dei frammenti, i pezzi principali conservati sono la statua di Apollo (fig. 215), la testa di Ermete (fig. 216), il corpo della cerva (fig. 217). Non simulacri della divinità, perchè riunite in un'azione mitica, non gruppo frontonale, perchè l'architettura del tempio italico sembra escluderlo per questa età, le figure dovevano costituire forse un ornamento del tempio nel vestibolo o nella cella.

Evidente è l'influenza greca, perchè di tipo ionico è soprattutto il panneggiamento dell'Apollo. Ma figure di tal genere non avrebbero mai preso vita sotto la stecca di un artista greco. Nell'Apollo il cranio oblungo, la fronte sporgente, il profilo fendente, i lunghi boccoli distesi a ventaglio, la coscia ampia, il polpaccio enorme, la grossa attaccatura del piede sono tratti che invano cercheremmo, alcuni isolati, altri riuniti, nell'arte greca arcaica, mentre ci sono apparsi, segno di comune concezione, nei rilievi etruschi. Pieni di corporeità sono i capelli per la profonda striatura parallela sul cranio, per i pesanti boccoli attorti a fune digradante, che si sparpagliano ondulati sulle spalle, per i brevi riccioli elicoidali che fanno tettoia sulla fronte e sulle tempie. La medesima corporeità fatta di segni incisivi quasi legnosi si ha in tutti i tratti del volto, nello spigolo netto dell'arcata sopraccigliare, nella sporgenza delle labbra, nel solco profondo che contorna quello inferiore, nelle due pieghe che scendono dagli angoli, nel mento pieno e bipartito, nel bordo carnoso delle orecchie. La corporeità è poi possente nel torso e nelle gambe: la figura è piantata saldamente col tronco robusto sulla coscia ampia. E alla corporeità di ogni elemento è aggiunta la corporeità d'insieme: la figura si protende realmente nello spazio, nel movimento del gran passo. Accentuata come la corporeità è l'espressione. Lo è anzitutto nell'azione,

Fig. 218 — Giove — DAL TEMPIO DI SATRICUM.
Museo di Villa Giulia, Roma.

giacchè nel passo i muscoli e i tendini delle gambe sono contratti sicchè ne appare modificata la natura. Lo è inoltre e ancor più nell'atteggiamento del volto. Il sopracciglio sale alto con l'arco; si sgrana nella sorpresa. L'occhio invece distende le palpebre, si allunga nell'ammiccare. Si ha così l'immagine di un sorriso complicato ed esso si raccoglie principalmente intorno alla bocca. Da tutto questo proviene quell'espressione furbesca che, più d'ogni altra cosa, colpisce nelle due teste.

La stessa vivezza che vedemmo nella lupa si ha nel corpo della cerva, nelle cosce appiattite, nella marginatura ossuta delle costole, nella secchezza dei garretti.

E l'effetto di insieme è che quest'arte, impensabile certo senza il modello greco, è per altro da essa profondamente differente. Per l'età siamo al volgere dal VI al V secolo a. Cr.

Lungo la stessa linea artistica, per quanto dinanzi ad un plasmatore di minor carattere o individuale o etnico, siamo con le terrecotte del tempio di Satricum (Lazio). Forse ai simulacri della triade etrusco-latina appartenevano i frammenti di una statua di Minerva e una testa di Giove (fig. 218). V'è in questa la medesima corporeità delle figure veienti, v'è per altro attenuata in un aspetto più severo l'espressione del volto. Manca il tratto etrusco: si direbbe che quest'arte latina cerchi di conservare più inalterato il tipo greco. La finezza dell'arte ionico-attica si ritrova infatti per intero nei frammenti di un fregio a rilievo dello stesso tempio. Vi erano rappresentate lotte tra Greci e Orientali od Amazoni. Delle teste di cavallo, una testa barbata di guerriero morto (fig. 219) sono capolavori in cui l'osservazione naturale è unita ad una precisa finezza di esecuzione. L'età è forse di qualche decennio più tarda di quella delle figure veienti.

Fig. 219 — Guerriero morto — DAL TEMPIO DI SATRICUM — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Di fronte alle opere di Veii e di Satricum non scomparisce, per quanto non sia della loro forza, un acroterio di un tempio di Falerii (fig. 220) in cui si aveva un gruppo di due guerrieri combattenti. Robusta è la forma delle figure specialmente nelle braccia e nelle gambe, ricca di particolari osservati sul vero è la loro armatura, ma soprattutto colpisce l'abilità con cui l'artista ha disposto dentro la cornice le due figure nel movimento chiuso dell'attacco e della difesa e ha reso l'energia della lotta tra i due combattenti. Ancor più fine è la mano di questo artista quando nelle antefisse col gruppo del Sileno e della Menade (fig. 221) rende nel volto dell'una l'attonita malinconia dell'ebbrezza e fissa nella fronte calva e corrugata, negli occhi sbarrati dell'altro la sua aggressiva concupiscenza.

Di fronte ad opere così belle della plastica, tanto più vivo è il rammarico che la distruzione del tempo e degli uomini ci abbia privato delle grandi statue in bronzo. Appena possiamo farci un'idea di quest'arte da statuette (Giovanetto fig. 222, Athena fig. 223) in cui ritroviamo più o meno evidenti le caratteristiche dello stile etrusco, specialmente nel volto.

Fig. 220 — Combattimento — ACROTERIO DEL TEMPIO DEI SASSI CADUTI IN FALERII — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 221 — Sileno e Menade — DA ANTEFISSE DEL TEMPIO DEI SASSI CADUTI IN FALERII.
Museo di Villa Giulia, Roma.

Fig. 222 — Giovanetto — *Louvre, Parigi.*

Fig. 223 — Athena — *Louvre, Parigi.*

Tuttavia un magnifico bronzo per il V secolo a. Cr. si ha nella Chimera di Arezzo (fig. 224). Di fronte al puntamento ringhioso della Lupa essa è slancio ruggente. Il corpo felino è divenuto ancora più ossuto e la squadratura si è mutata in linea flessuosa. La corporeità è ora anche nel pelame irto della giubba. E l'accentua-

Fig. 224 — Chimera d'Arezzo — *Museo Archeologico, Firenze.*

Fig. 225 — Sileno e Menade — ANTEFISSE DEL TEMPIO DI VIGNALE IN FALERII — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

zione dell'espressione culmina anche qui nel muso ricco di piani e tormentato di pieghe, soprattutto nell'enorme apertura delle bramose canne. Quello che più in essa colpisce e ne fa un'opera di carattere etrusco è la mescolanza di stilizzazione e di naturalismo. Ma questo è anche ciò che rende incerti per una più precisa datazione e vieta argomenti per opporsi a chi volesse anche farla discendere al IV secolo a. Cr.

Ad ogni modo è una delle poche opere con le quali possiamo riempire la grande lacuna della scultura etrusca che esiste tra i primi decennî del V e gli ultimi decennî del IV secolo a. Cr. Ad essa possiamo aggiungere una pietra sepolcrale di Vulci in cui i due defunti abbracciati e coperti sotto lo stesso manto si fanno fronte come nel talamo nuziale. I volti dell'uomo e della donna hanno realmente i tratti dell'arte attica del V-IV secolo a. Cr. e con essi si accorda il panneggiamento. Di questo medesimo stile, per quanto siano prodotti fabbricati nel IV secolo a. Cr., si ha un'eco anche nel volto delicato ma freddo della Menade che orna alcune antefisse di templi falisci (tempio di Vignale, fig. 225). La testa del Sileno che ad essa si accompagna mostra nella nobiltà dell'aspetto, in cui è quasi per intero cancellato ogni tratto di animalità, l'effetto del medesimo indirizzo artistico. Ma tra la grande massa delle opere dell'arcaismo e quella altrettanto copiosa delle opere dell'ellenismo scarsi sono questi esemplari dell'arte intermedia e per soprappiù sono difficilmente databili.

Solo in una provincia appartata, e non dell'Etruria vera e propria, si ha un ramo dell'arte del quale si può seguire il corso dagli ultimi decennî del VI ai primi del IV secolo a. Cr. Sono le stele della necropoli di Bologna. La loro datazione è assicurata nelle linee generali dalla suppellettile delle tombe. Un rapporto di derivazione dal tipo delle stele di Fiesole e di Volterra è provato da alcuni esemplari allungati in cui è rappresentata soltanto una figura umana, guerriero o cavaliere o uomo ammantato o donna. E la decorazione dell'orlo della stele consiste in semplici angoli incisi. Ma da questa forma allungata si sviluppa la singolare stele felsinea ovoidale. Nelle stele più antiche, quasi reminiscenza dell'arte orientalizzante, troviamo figure di felini

alati o Sfingi (fig. 226). La decorazione dell'orlo è data in prevalenza da cirri a cui talvolta si uniscono delle foglie di edera. E lo spazio della stele è diviso in due o tre, di rado quattro fasce, di cui la principale è occupata di solito dalla rappresentazione del viaggio del defunto sul carro verso l'oltretomba (fig. 227). In una delle stele più tarde v'è nel combattimento tra un cavaliere e un guerriero armato di scudo oblungo (fig. 228) l'eco delle lotte che gli Etruschi sostenevano allora contro i Celti della valle padana ed è come il testamento di quest'arte a cui doveva porre fine la vittoria dei Celti che ricacciò verso l'Appennino e verso le Alpi gli Etruschi della pianura. La decorazione a cirri, le figure di ippocampi e di Tifoni, la scena del viaggio agli Inferi sul cocchio tirato da cavalli alati e talvolta preceduto dal demone alato e soprattutto le iscrizioni dicono che queste stele sono etrusche, ma il loro rilievo appiattito, dalle forme sommarie e trascurate non ha le caratteristiche di stile particolarmente etrusco. È questo il gruppo di monumenti più lontano non soltanto per spazio ma anche per forma dalla vera arte dell'Etruria : esso ha vissuto appartato ripetendo i medesimi motivi per tutto il V secolo a. Cr. senza ricevere vigore da nuovi contatti con l'arte greca.

Quando invece alla fine del IV secolo a. Cr. nell'Etruria vera e propria si ha un nuovo slancio nell'arte, esso, come già nel periodo arcaico, si rivela anzitutto in opere della plastica architettonica. Il posto delle figure di Veii è ora occupato da quelle del tempio dello Scasato in Falerii. L'arte greca, che è già passata oltre lo stile di Fidia

Fig. 226 — Felini alati — STELE FUNERARIA. *Museo, Bologna.*

Fig. 227 — Viaggio agli Inferi — STELE FUNERARIA. *Museo, Bologna.*

e di Policleto ed è giunta a fissare come tratto più umano la grazia delicata di Prassitele e l'espressione passionale di Skopas, le unisce e contempera in queste figure in terracotta che ornavano il frontone del tempio.

In due teste si vede anche come abbia saputo adattare questi caratteri alla diversa espressione del sesso. Tutto è energia e passione nella testa maschile (fig. 229):

Fig. 228 — Viaggio agli Inferi e combattimento gallico — STELE FUNERARIA — *Museo, Bologna.*

nell' impostatura reclinata di essa sul collo, nella bocca socchiusa cogli angoli abbassati, negli occhi leggermente obbliqui verso l'alto e affondati con l'angolo interno sotto l'arcata sopraccigliare, nella bozza mediana frontale, nella fermezza quasi angolare dei piani. E tutti gli elementi convergono per l'effetto verso la massa molleggiante della chioma, nella quale sembra che il pathos agiti scompostamente anche i capelli. Pur mantenendo alcuni di questi tratti la testa femminile (fig. 230) invece è tutta grazia:

per quanto socchiusa, diritta è la linea della bocca, gli occhi, sebbene affondati col-l'angolo interno, sono più allungati, la fronte è curveggiante, i piani facciali sono attenuati, ma soprattutto i capelli, anche serbando quella plastica mollezza che dà l'impressione del volume reale, sono trattati con una minuziosa finezza di linee ondulate. E il color bianco della pelle femminile, il color rosso della pelle maschile, quest' antichissima convenzione artistica che l'arte etrusca ha tenacemente conservato, qui perde quasi il suo valore convenzionale per contribuire all' effetto dell' energia nel volto maschile, della delicatezza nel volto femminile.

Fig. 229 — Testa maschile — DAL FRONTONE DEL TEMPIO DELLO SCASATO IN FALERII — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 230 — Testa femminile — DAL FRONTONE DEL TEMPIO DELLO SCASATO IN FALERII — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Ma delle figure di questo tempio, che ci ha lasciato gioielli anche nelle piccole antefisse lavorate alla stecca e non copiate da uno stampo, il capolavoro è quella di Apollo (fig. 231). Sono in essa i medesimi tratti della testa maschile, ma nel modo in cui il capo, piantato con saldo collo sul robusto tronco, si volge superbamente di lato e verso l'alto, nell' aureola dei lunghi boccoli agitati è realmente la maestà del dio. Forse ci immaginiamo che così desiderasse di essere rappresentato Alessandro il Grande per sembrare dio in terra. Eppure queste opere sono il prodotto di un artista ignoto che non trattava il bronzo di Lisippo ma impastava creta.

Le gambe di una figura di Ermete, acroterio ellenistico del tempio dei Sassi caduti in Falerii (fig. 232), le gambe di un gruppo di due figure in movimento appartenenti al frontone del tempio di Celle pure in Falerii provano che quest' arte conosceva per

Fig. 231 — Apollo — DAL FRONTONE DEL TEMPIO DELLO SCASATO IN FALERII — *Museo di Villa Giulia Roma.*

tutte le parti del corpo il medesimo stile di ricerca simultanea dell'esattezza anatomica e della delicatezza delle forme. E una figura femminile vestita di tunica e manto, proveniente dallo stesso tempio di Celle (fig. 233), mostra quale getto naturale e grandioso di pieghe quest' arte possedesse nel panneggiamento.

Come per ogni altro periodo la medesima arte plastica appare anche fuori dell' Etruria, nel Lazio. Con le teste dello Scasato può competere un meraviglioso frammento di testa maschile proveniente da Antemnae. E per quanto non abbiano la finezza delle figure falische hanno tutti i loro caratteri nella posa, nel volume dei capelli, nelle masse larghe del panneggiamento (fig. 234) alcune statue di frontone trovate in Roma presso il Palatino.

Ma con le terrecotte falische la plastica etrusca ha raggiunto il vertice. Le decorazioni dei frontoni di Talamone e di Luni, che si possono porre nel III-II secolo a. Cr., presentano esagerati, perchè affidati a mani ormai lontane dal modello greco, i caratteri precedenti. La terracotta è ora tormentata d'incavi e di svolazzi ; sminuzza la corporeità nel giuoco esagerato delle ombre e del movimento.

Fig. 232 — Ermete.
ACROTERIO DEL TEMPIO DEI SASSI CADUTI IN FALERII.
Museo di Villa Giulia, Roma.

Di fronte alle qualità di quest'arte plastica etrusca anche nelle sue ultime derivazioni a malincuore si attribuisce all'Etruria un'opera in bronzo come il Marte di Todi, che del resto l'iscrizione fa dono votivo di un Umbro (fig. 235). Questa figura così male impostata sulle due gambe, sproporzionata anche nella linea del ginocchio, chiusa nella sua rigida corazza da cui sporgono insaldati i cannelli della tunica, manca nell'espressione inerte del volto tondeggiante di qualunque di quei tratti che rendono così singolare l'arte etrusca. È un incolore prodotto di un artista del IV-III secolo a. Cr. che era fuori dell'ammaestramento etrusco. Invece, nel medesimo periodo, ne dipendeva ancora l'autore dei frontoni di Civitalba, che scava ed agita la sua creta anche più di coloro che fecero i frontoni di Talamone e di Luni.

Nel campo della scultura funeraria l'età ellenistica è quella dei sarcofagi e delle urne cinerarie. La terracotta, l'alabastro, il travertino, il peperino, ogni materiale è stato adoperato per questi monumenti. Talvolta la parte figurata di essi si limita al defunto disteso sul coperchio. È non più la coppia, ma l'individuo isolato come nel sarcofago di Larthia Seianti (fig. 236). E se in qualche caso v'è la donna, essa

Fig. 233 — Figura femminile — DAL FRONTONE DEL TEMPIO DI CELLE IN FALERII — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 234 — Figura femminile — DA UN FRONTONE DI UN TEMPIO DI ROMA, PRESSO IL PALATINO — *Museo dei Conservatori, Roma.*

siede ai piedi dell'uomo disteso sul letto. Ma più spesso vi sono figure anche nel prospetto che è decorato a rilievo. Tale decorazione può limitarsi solo ad animali: pistrici, o ippocampi o Tifoni affrontati dinanzi ad una testa di Gorgone o ad una patera o a un fiore. Ma il più delle volte consiste in una scena figurata. Minore è il numero dei sarcofagi con tali scene, maggiore è quello delle urne cinerarie. Tanto negli uni quanto negli altri si hanno talvolta rappresentazioni riguardanti la sorte del defunto, l'atto della morte in cui i demoni colpiscono con la mazza (fig. 237) oppure il viaggio a cavallo verso l'oltretomba sotto la guida di un demone alato (fig. 238). Ma più spesso

Fig. 235 — Marte — TODI — *Museo Gregoriano, Roma.*

è una scena mitica ed è una tragica uccisione. Che si volesse porla simbolicamente in rapporto con il defunto lo si desume dall'aggiunta dei demoni etruschi o delle Lase, geni femminili della morte.

Nei sarcofagi il primo posto era un tempo tenuto dal sarcofago detto del Magnate proveniente dalla necropoli di Tarquinii; esso porta a rilievo con vivacità di movimenti e ricchezza policroma scene di lotta tra Greci ed Amazoni. Oggi il primato spetta al sarcofago di Torre S. Severo presso Orvieto (fig. 239). In uno dei lati lunghi è rappresentato il sacrificio dei prigionieri troiani dinanzi alla tomba di Patroclo. Al sacrifizio assiste l'ombra dell' eroe con una benda intorno al volto, forse riproduzione della benda reale con cui al cadavere, subito dopo l' esalare dell' ultimo respiro, si cercava di tener riunite le due mascelle. Vi assistono anche Ade e Persefone e la

Fig. 236 — Sarcofago di Larthia Seianti — DA CHIUSI — *Museo Archeologico, Firenze.*

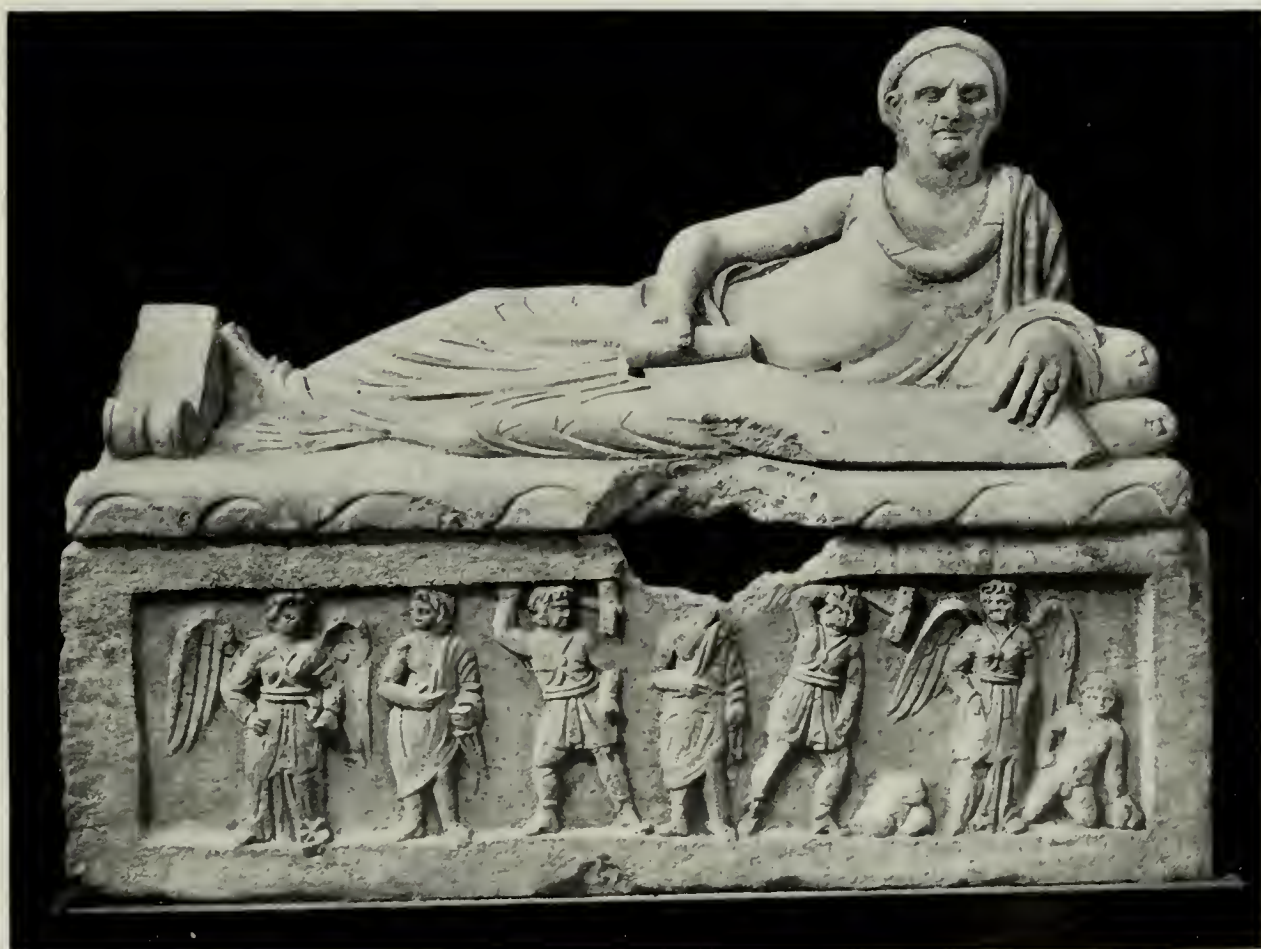



Fig. 237 — Demoni e defunto — SARCOFAGO DA TARQUINII — *Museo, Tarquinii.*

scena è fiancheggiata da due Lase con serpenti. Nell'altro lato lungo è rappresentato il sacrifizio di Polissena fatto da Neottolemo sulla tomba di Achille, vi assiste l'ombra di Achille nel medesimo aspetto dell'ombra di Patroclo e la scena è fiancheggiata da due demoni con serpenti. In una delle due facce minori Ulisse minaccia Circe perchè liberi i suoi compagni, nell'altra fa il sacrifizio dentro l'ingresso dell'Ade per l'evocazione dell'ombra di Tiresia. Se i soggetti sono greci in questo sarcofago tutto il resto è etrusco Etrusca è la scelta di queste uccisioni umane a cui assiste l'ombra del morto come se solo il sangue potesse placarlo. Non tali scene avrebbe desiderato un Greco per evocare l'immagine dell'oltretomba. Si comprende come anche da questo gli antichi potessero accusare gli Etruschi di crudeltà. Etrusca è l'aggiunta degli dèi dell'Ade e dei demoni maschili e femminili minacciosi quasi per chiudere il mito greco in una cornice che avesse chiari riferimenti per il defunto etrusco. E nelle forme etrusco è il richiamo della scena all'ambiente reale, con la porta della tomba nel sacrificio per Patroclo e nel sacrificio per Achille, con l'albero nella scena di Circe, con l'aggiunta, nell'evocazione di Tiresia, della bocca dell'Ade, attraverso la quale si vede la terra con le piante e con gli animali e perfino la nave di Ulisse. Ed etrusche sono le figure nel loro affollamento, nell'accentuazione esagerata della corporeità e dell'espressione, cioè nei tratti forti del volto, nei capelli a ciocche dense e movimentate, nel panneggiamento a pieghe grossolane. Etrusca infine è la stridente policromia, di rosso, di giallo, di azzurro. Tutta questa è arte certo non bella ma che raggiunge il suo effetto di visione terrificante della morte. L'età del monumento è il IV-III secolo a. Cr.

Fig. 238 — Viaggio agli Inferi — URNA CINERARIA. *Museo, Volterra.*

Sorelle minori del sarcofago di Torre S. Severo, ma ad esso eguali per soggetti e per forme, sono le innumerevoli urne cinerarie tornate alla luce nel territorio che va da Perugia a Volterra. Tutta la mitologia greca ha loro fornito materia, tanto che con esse si può ricostruire un esatto commento ai poemi del ciclo troiano e tebano (fig. 240). Preferita è sempre la scena di lotta con morte e la morte più atroce: per questo forse nessun soggetto è stato così spesso ripetuto quanto il mortale duello fraterno tra Eteocle e Polinice. Affollamento delle figure, gesti concitati e movimenti violenti, voluminosità delle ciocche curveggianti dei capelli, corpi esageratamente muscolosi, incavi profondi nelle pieghe del panneggiamento, talvolta l'aggiunta dell'elemento paesistico sono i tratti di stile di questi rilievi delle urne cinerarie. Alcuni di essi sono passati in eredità all'arte dei sarcofagi romani. Certo rare volte il rilievo supera la modesta opera di uno scalpellino, ma quanta vigoria vi fosse al fondo di quest'arte lo possono indicare, sempre rimanendo nel campo della decorazione dei monumenti funerarî, le due Lase che sono a guardia della porta dell'Ade con fiaccola nel pugno sull'urna maggiore della tomba dei Volumnii (fig. 241). Ritmo obbliquo di posizione nella testa, nel tronco, nelle gambe, forma piena del corpo, massa pesante

Sacrificio dei prigionieri troiani all'ombra di Patroclo.

Sacrificio di Polissena all'ombra di Achille.

Ulisse e Circe.

Ulisse all'ingresso dell'Ade.

Fig. 239 — Sarcofago da Torre S. Severo — ORVIETO.

Lotta dei Sette contro Tebe.

Ratto di Elena.

Fig. 240 — Urne cinerarie — *Museo, Volterra.*

Fig. 241 — Sarcofago di Arunte Volumnio — TOMBA DEI VOLUMNII PRESSO PERUGIA.

Fig. 242 — Defunti sul letto conviviale — COPERCHIO DI URNA CINERARIA — *Museo, Volterra.*

del panneggiamento, volume fremente dei capelli sotto il premere dei serpentelli, ombra grave raccolta nel cavo degli occhi testimoniano ancora una volta delle qualità essenziali dell' arte etrusca per cui essa si vale di tutti i mezzi della corporeità onde accentuare l'espressione.

Fig. 243 — Fanciullo con la colombella — *Museo Gregoriano, Roma.*

Sarcofagi ed urne oltre che per la decorazione a rilievo sono tra i monumenti tipici dell'arte etrusca per la figura del defunto che li sormonta. Qualche volta disteso nel riposo del sonno, il più delle volte sdraiato in atto di banchettare il defunto è presentato senza alcuna adulazione nei tratti distintivi del volto. La testa nelle figure delle urne appare grande rispetto al piccolo corpo rattrappito, ma in essa l'artista ha concentrato tutta l'espressione. Talvolta è la fronte liscia del giovane, tal'altra è la fronte rugosa e contratta del vecchio. Talvolta è il particolare cranio oblungo, tal'altra invece è la faccia piatta accresciuta nella sua ampiezza dalle grandi orecchie divari-

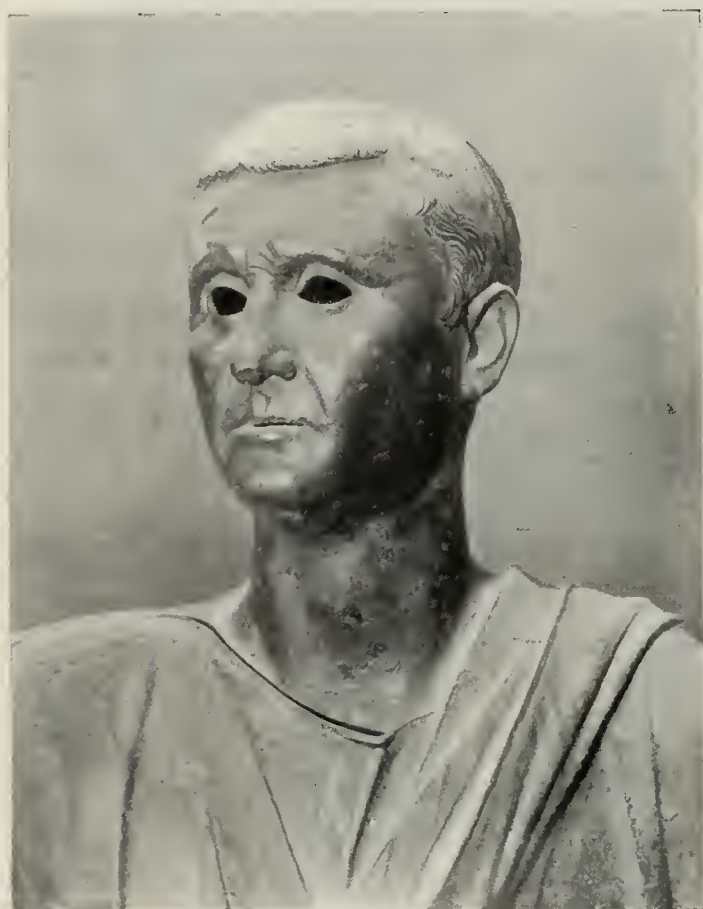



Fig. 244 — L' « ARRINGATORE » — *Museo Archeologico, Firenze.*

cate. E nel corpo flaccido, nel volto emaciato, negli occhi attristati dentro la grande orbita l'artista esercita tutta la sua capacità di caratterizzazione. Non è arte che attragga ma nessun ritratto di nessuna arte ha la forza espressiva di quel modestissimo coperchio di un'urna di Volterra (fig. 242) in cui la bruttezza senza lusinghe dei due testoni è solo superata dalla fissità atroce dello sguardo, forse amoroso, con il quale la defunta ha perseguitato nell' eterno della morte il compagno della vita.

Molto si è discusso se il ritratto etrusco sia un prodotto originale e se da esso derivi il ritratto romano. Certo noi pensiamo che dalla tendenza del ritratto ellenistico,

che si era avviato al naturalismo, il ritratto etrusco abbia ricevuto impulso a rendere con realtà il volto del defunto, ma se esso ha superato l'arte greca non solo nel fissare gli elementi individuali ma nel compiacersi di esagerarne la bruttezza e talvolta la deformità, questo dipende dalla qualità essenziale dell'arte etrusca che è l'accentuazione dell'espressione.

Per altro faremmo torto a quest'arte se volessimo giudicarla nel ritratto solo dalle figure che sormontavano sarcofagi ed urne, anche quando sono prodotto di una mano più esperta come quelle della tomba dei Volumnii. Solo il bronzo può dare una idea della maestria degli Etruschi in questo ramo. E non la dànno tanto le due figure di fanciulli (dal Lago Trasimeno e da Tarquinii) seduti a terra, ornati di bulla, e l'uno con colombella nella destra (fig. 243), in cui tuttavia possiamo apprezzare l'abilità nel rendere il corpo grassottello ed il volto paffuto e sorridente, quanto la dà la celebre

Fig. 245 — Corteo agli Inferi (?) — TOMBA CAMPANA — VEII.

statua di Aulo Metilio, detta l'Arringatore (fig. 244). Dalla saldezza della posa che invade col gesto lo spazio, dalla corporeità del manto che chiude in pieghe pesanti la figura, l'attenzione sale e si concentra sul volto, dove sotto la piccola frangia rilevata la fronte corrugata dice la concentrazione del pensiero e dove intorno alla bocca, leggermente mossa ed obbliqua, il giuoco delle ombre sembra annunciare che il pensiero si trasformerà in parola immediata. E con quest'opera, che appartiene al III-II secolo a. Cr., si chiude degnamente il corso della scultura etrusca.

PITTURA

Fenomeni paralleli presenta quello della pittura. Sparite le pitture parietali dei templi, che pure ad esempio sono ricordate dalla tradizione letteraria per Caere, e di cui abbiamo solo un avanzo nel profilo delicato di una figura giovanile in un frammento del tempio di Celle in Falerii, la nostra conoscenza della pittura etrusca poggia essenzialmente sopra le decorazioni parietali delle tombe, a cui si può aggiungere qualche sarcofago.

Eco di arte orientalizzante si ha nelle pitture della tomba Campana di Veii, che è la più antica per quanto non possa neanche essa risalire al di là del VI secolo

a. Cr. Alle figure di animali e di Sfingi proprie del repertorio orientalizzante si aggiunge la scena dell'uomo a cavallo preceduto dall'uomo armato di ascia, che può simboleggiare il viaggio del defunto verso l'oltretomba (fig. 245). Sarebbe quindi la prima apparizione della concezione etrusca. Gli animali orientalizzanti si hanno anche nella decorazione di alcune tombe di Caere e di Chiusi e sono motivo non più abbandonato dalla pittura funeraria etrusca. Anche relegati nello spazio del frontone, quando la parete è occupata da altre scene, essi durano per tutto il periodo arcaico.

Già nella cerchia dell'arte ionica è la tomba dei Tori in Tarquinii, che ha come scena principale l'agguato teso da Achille a Troilo presso la fontana (fig. 246). Alcuni

Fig. 246 — Achille e Troilo — TOMBA DEI TORI — TARQUINII.

particolari, come la presenza della palma con i grappoli di datteri, richiama alla pittura vascolare di Cirene, di Naucrati e delle idrie ceretane cioè a quella che sembra conoscere il paesaggio africano. Di questa pittura ed anche della tendenza etrusca è l'aggiunta paesistica (alberelli, fontana, bacile, monticello). Etrusco invece è già il tipo delle figure specialmente nel profilo puntuto e nel cranio allungato di Tróilo. Con questa opera siamo ancora verso la metà del VI secolo a. Cr.

Ma questi rimangono esemplari isolati. Tra gli ultimi decennî del VI e i primi decennî del V secolo a. Cr. vanno scaglionate le tombe di Tarquinii e di Chiusi appartenenti al periodo arcaico. Esse sono riunite anzitutto dalla simiglianza dei soggetti tra cui vedemmo che prevalgono banchetti, danze e giuochi. Il senso etrusco per la realtà si fa vivo nel paesaggio di rocce e di mare in cui si svolgono le scene di caccia e di pesca. È del resto evidente nella costante aggiunta degli alberelli con

Fig. 247 — Danza — TOMBA DELLE ISCRIZIONI — TARQUINII.

Fig. 248 — Danza — TOMBA DELLE LEONESSE — TARQUINII.

Fig. 249 — Danza — TOMBA DEL TRICLINIO — TARQUINII.

uccelli svolazzanti che riempiono il fondo e dànno la sensazione gaia che la scena si svolga all'aperto in una campagna fiorita. La crudeltà etrusca è nel combattimento gladiatorio dell'uomo che, con la testa serrata in una specie di celata, deve lottare contro un cane feroce che l'addenta. La passione etrusca per gli spettacoli dei giocolieri è indicata dall'apparire di quel singolare personaggio, che porta cappuccio di pulcinella e tunica a quadri variegati di arlecchino, la cui denominazione etrusca di Phersu fa pensare al latino « persona », il nome della maschera. Egualmente numero da spettacoli doveva essere la presenza di scimmiette e di nani.

Le pitture di questo periodo, pur rimanendo tutte dentro l'arte arcaica per mezzi tecnici di rappresentazione, giacchè conoscono solo le vedute parallele di profilo e di prospetto, ignorano cioè scorcio, chiaroscuro e prospettiva, segnano con trapassi l'avviamento dall'arte ionica all'arte attica. Non è soltanto un progresso nei colori che sono combinati con minore contrasto e maggiore corrispondenza alla realtà, ma è soprattutto un sentimento etico maggiore che si rivela nella composizione della scena. In nessun altro soggetto meglio si coglie questo trapasso che in quello della danza, che del resto è comune a quasi tutte le tombe. V'è infatti un'evoluzione verso movimenti e gesti più contenuti e più ritmici.

Nel gruppo più antico, a cui appartengono le tombe delle Iscrizioni (fig. 247), del Morto, dei Vasi dipinti, della Caccia e pesca, tutte in Tarquinii, le figure danzanti

sono maschili e portano un corto chitone aderente o un panno annodato intorno alle reni. La danza è immaginata come prodotta dall'eccitamento del vino, giacchè alcuni dei danzatori tengono in mano dei vasi ed è guidata solo dal suono del doppio flauto. I movimenti delle gambe sono svariati e violenti, sicchè le figure sono spesso interamente sospese sul suolo. La tomba delle Leonesse in Tarquinii segna il passaggio da questo gruppo che può porsi nella seconda metà del VI secolo a. Cr. al gruppo più recente che occupa i primi decenni del V secolo a. Cr. In essa (fig. 248) infatti la danza è ancora agitata e il danzatore è nudo, ma vi prendono parte due donne, l'una dalla tunica trasparente, l'altra riccamente vestita. L'effetto del vino è indicato dal grande cratere centrale e dai vasi dei danzatori, ma la danza è guidata dalla cetra oltre che dal doppio flauto. E nelle tombe più recenti, che sono quelle di Orfeo e di Euridice in Chiusi, quelle del Citaredo, dei Leopardi, del Triclinio (fig. 249), delle Bighe, Querciola in Tarquinii, le figure danzanti sono ancora talvolta solo uomini ma più spesso sono uomini e donne; le donne sono coperte di ricche vesti, gli uomini di manto. Queste vesti svolazzando dànno grazia e varietà alla danza. La danza non è più conseguenza dell'eccitamento del vino ma è volontario accompagnamento della musica della cetra e del flauto. Ed essa è ordinata e composta, i movimenti delle gambe sono calmi e ritmici, i piedi toccano leggermente con la pianta o con la punta il suolo. Nell'ultima delle tombe, la Querciola, la dignità della danza è così cresciuta che le figure non sembrano quasi più danzare. E a più di un secolo di distanza,

Fig. 250 — Banchetto — TOMBA DELLA PULCELLA — TARQUINII.

nella tomba degli Scudi in Tarquinii, mentre pure vi è ancora il flautista e il citarista, le altre figure assistono ammantate e ferme presso i letti conviviali.

Parallela a questa idealizzazione della scena della danza è la trasformazione nell'aspetto delle figure. Nelle tombe del primo gruppo le figure o sono sottili (tomba delle Iscrizioni, del Morto) o sono atticciate (tomba degli Auguri, della Caccia e pesca, dei Vasi dipinti, delle Leonesse); solo nelle tombe del secondo gruppo le figure hanno quella snellezza elegante che sembra d'influenza attica. Inoltre nelle tombe del primo

Fig. 251 — Amazonomachia — SARCOFAGO DA TARQUINII — *Museo Archeologico, Firenze.*

gruppo si ha ancora il caratteristico profilo etrusco dal naso aguzzo, dal cranio allungato, dal mento e dall'occhio grosso, invece nelle tombe del secondo gruppo il profilo è meno tagliente, il naso è più diritto, il cranio è arrotondato, cioè, come nelle proporzioni, è qui sensibile l'influenza attica. E tutta la grazia attica v'è nei profili di una delle ultime tombe di questo periodo, quella della Pulcella in Tarquinii, soprattutto nella fanciulletta presso la tavola (fig. 250).

E poi, come nella scultura, v'è la grande lacuna di parte del V e di parte del IV secolo a. Cr.

Fig. 252 — « Tifone » — TOMBA DEL TIFONE.
TARQUINII.

Fig. 253 — Il demone Charu — TOMBA DELL'ORCO.
TARQUINII.

Fig. 254 — Persefone — TOMBA DELL'ORCO.
TARQUINII.

Fig. 255 — Banchettante — TOMBA DELL'ORCO.
TARQUINII.

Quando risorge la pittura in Etruria, ed ha una nuova fioritura nel IV-III secolo a. Cr., l'arte greca ha fatto nella tecnica le due conquiste più feconde, lo scorcio e il chiaroscuro. Non più essa è legata alla rappresentazione parallela e piatta delle figure ma può rappresentarle nella loro corporeità. Già questi nuovi mezzi tecnici appaiono in due sarcofagi con scene di Amazonomachia trovati in Tarquinii (fig. 251). Per la foga del movimento esse rispecchiano lo stadio a cui questa rappresentazione era giunta nelle sculture architettoniche di Grecia del IV secolo a. Cr. E qui la preponderanza dell'arte maestra è tale che manca nelle figure una vera caratteristica etrusca.

Questa caratteristica invece si ha naturalmente nelle pitture sepolcrali. Oltre alla tecnica tutto è mutato in esse. La concezione della morte, proprio come nei sarcofagi e nelle urne, si è fatta triste e qualche volta truce. Anche persistendo il banchetto esso ha acquistato un'insolita malinconia negli occhi profondi dei suoi partecipanti, nel gesto misurato degli assistenti. Terrificante è il corteggio demonico che accompagna il defunto nell'oltre tomba. Oppressivo è l'Ade con i suoi personaggi condannati all'eterna notte. E scena di sangue è quella del mito. Il contenuto fa quindi necessariamente di quest'arte un'arte di espressione passionale.

Figura di grande forza nell'anatomia profonda e nel viluppo dei capelli è il Tifone (fig. 252). Come le Lase della tomba dei Volumnii si direbbe uscito dall'anima di Michelangelo. Accenti anche maggiori sono in Charu, demone col naso a becco adunco,

Fig. 256 — Banchetto — TOMBA DEGLI SCUDI — TARQUINII.

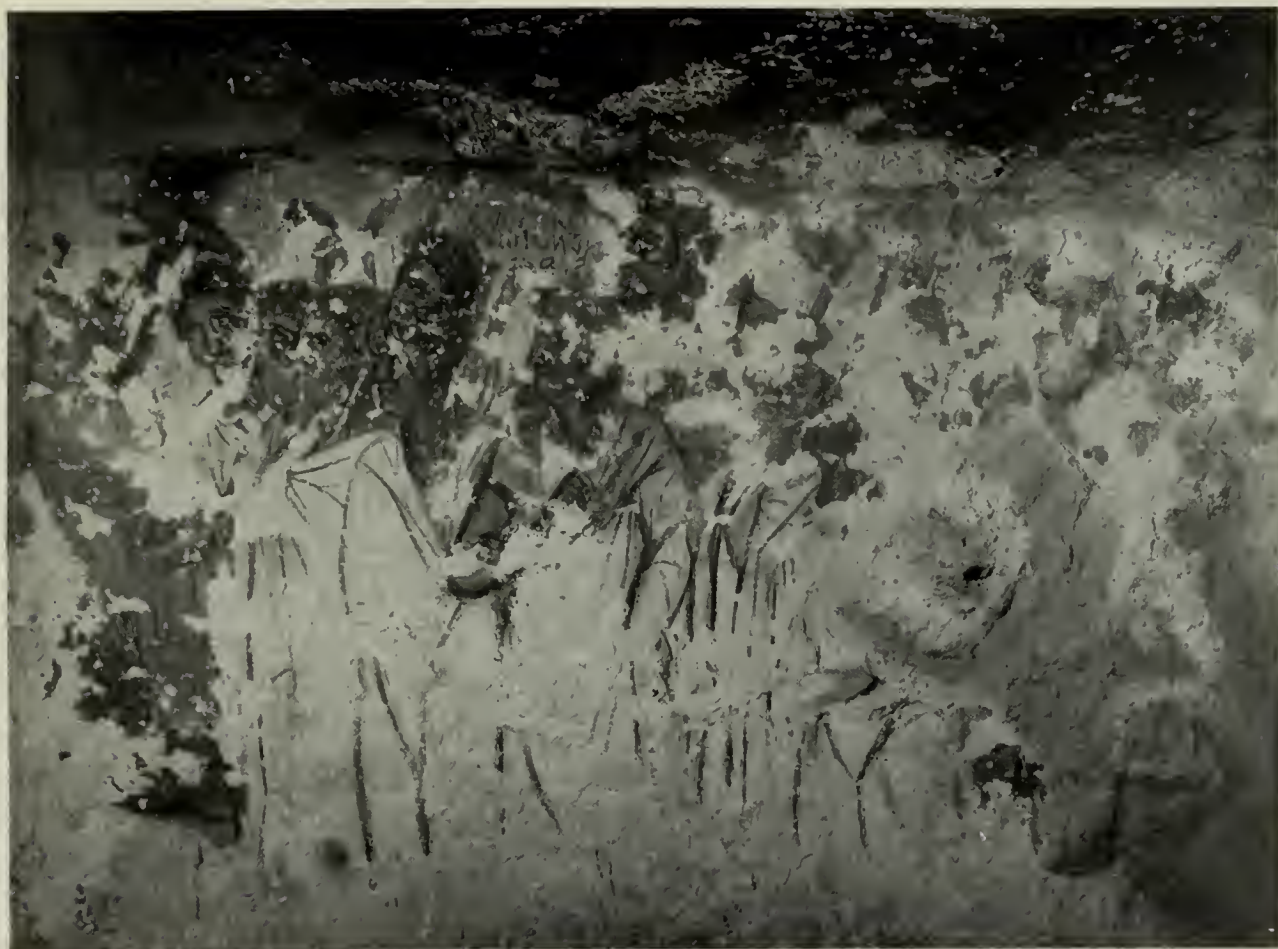



Fig. 257 — Corteo funebre — TOMBA DEL TIFONE — TARQUINII.

orecchie equine e capelli serpentini (fig. 253). Tutta la tetraggine dell'Ade è messa nel profilo di Persefone (fig. 254). Testa malinconica dalla bocca di amarezza botticelliana è quella della giovane donna banchettante (fig. 255). In questa, nella Persefone, nel demone, il pittore ignoto della tomba dell'Orco dava la misura della sua forza. E per quanto ottenuta con pochi tocchi raramente tanta ombra di rimpianto si è raccolta negli occhi come nella figura della donna seduta ai piedi del letto nella tomba degli Scudi (fig. 256). Altrettanta forza di espressione v'è nelle fisse pupille risaltanti dal bianco della sclerotica, nel contrasto tra le tuniche chiare e i volti oscuri dei personaggi affollati nel corteo della tomba del Tifone (fig. 257): essi sembrano guardare con fissità mortuaria.

Scomposta e frenetica nella gioia, oscura e truce nel dolore: tra questi due estremi sta la pittura funeraria. E ancora una volta essa fissa la tendenza dell'arte etrusca all'accentuazione dell'espressione.

TOREUTICA

Ancor meno che presso altri popoli è possibile una netta distinzione tra industria ed arte presso gli Etruschi. Industria potrebbe essere considerata quella dei rilievi dei cippi, dei sarcofagi, delle urne, quella delle pitture funerarie; a valore d'arte assurgono invece talvolta i prodotti della toreutica, della ceramica, dell'oreficeria.

I bronzi tirreni erano celebri nell'antichità. A questo metallo l'Etrusco ha chiesto

Fig. 258 — Tripode — *Museo Gregoriano, Roma.*

instancabilmente la suppellettile della casa e della tomba. E tutte le tecniche, la fusione, lo sbalzo, l'incisione sono state da lui adoperate per arricchirne la decorazione. Del resto egli non ha che conservato e perfezionato un'eredità del periodo orientalizzante. Alla seconda metà del VI secolo a. Cr., all'età dell'influenza ionica, si debbono tripodi di bronzo (fig. 258) le cui parti ornamentali sono costituite da statuette o placche fuse con felini o figure umane. Qualche volta sono aggiunte anche delle lamine battute a rilievo. Di lamine cave sono fatte le teste o di leone o di ariete o di Acheloo (fig. 259), che messe al centro di un bacile rovesciato decoravano assai di frequente le pareti delle tombe. Egualmente alle due tecniche, della fusione per alcuni pezzi e dello sbalzo per altri, si ricorreva per la decorazione del carro, di cui magnifici esemplari furono deposti talvolta nelle tombe (Perugia, Monteleone di Spoleto, fig. 260). E fasce a rilievo sbalzate, soprattutto con scene di convito, erano ornamento di cofanetti o di altri mobili. Come per tutta la restante arte del periodo si fa sentire nella figura, specialmente in quella umana, il carattere etrusco non soltanto nei particolari dell'abbigliamento ma anche nella conformazione del corpo, soprattutto nella testa.

Poi quest'arte sotto la nuova influenza attica, con la fine del VI e il principio del V secolo a. Cr., si affina ma non perde mai il suo carattere etrusco. Etrusco infatti in ogni suo elemento, nella decorazione a cirri e a delfini, nella testa centrale della Gorgone, nelle figure accovacciate all'intorno dei Sileni e delle Arpie, è il candelabro di Cortona (fig. 261). Tutti gli elementi di esso si possono rintracciare nelle pitture funerarie e nelle decorazioni fittili dei templi. Carattere più greco ha l'elmo di Todi con scene di combattimento sulle paragnatidi (fig. 262). Come nella statua di Marte, l'arte umbra, pur non potendosi distaccare dall'etrusca, è più fedele al modello greco, perchè dotata di minore originalità.

Ma come quest'arte fusoria del periodo arcaico potesse offrire nella forma degli

Fig. 259 — Bacile con testa di Acheloo.
Museo Gregoriano, Roma.

oggetti e nella loro decorazione un corredo di buon gusto lo mostra tutta la suppellettile del banchetto ritrovata in una tomba di Falerii: essa non scende al disotto della metà del V secolo a. Cr. (fig. 263). Gli alti candelabri sormontati da statuette, la gratella con manico a corpi serpentini, lo stamnos con la decorazione a palmette dei manici, il passino, l'attingitoio, l'oinochoe rievocano la visione del banchetto rischiarato dalle torce fumose e rallegrato dalla gioia del vino, a cui si pensava che dovesse eternamente partecipare il defunto.

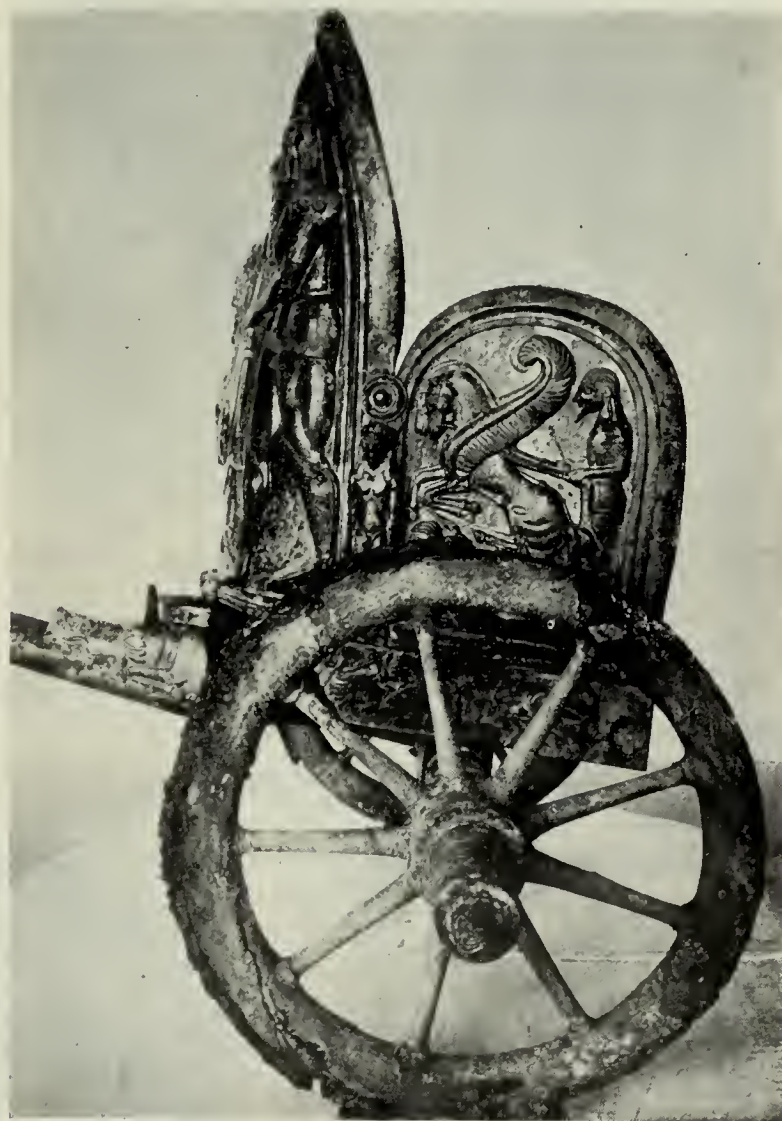



Fig. 260 — Carro — DA MONTELEONE DI SPOLETO — *Museo, New York.*

La tecnica della fusione per altro nell'ornamento degli oggetti di uso andò decadendo anzichè progredire nel V e IV secolo a. Cr. I due tipi che più abbondantemente produce sono l'incensiere, con fusto a più scodelle o dischi sovrapposti, e la lampada dallo stelo sottile che termina con una vaschetta. Zampe feline od equine o gambe umane ne costituiscono i piedi, il fusto è .ornato di foglie o porta un serpente attorto, delle colombelle sono agli angoli della vaschetta, una faina si arrampica su per il fusto, per tendere agguato ad un uccello. Qualche volta la figura umana (Sileno,

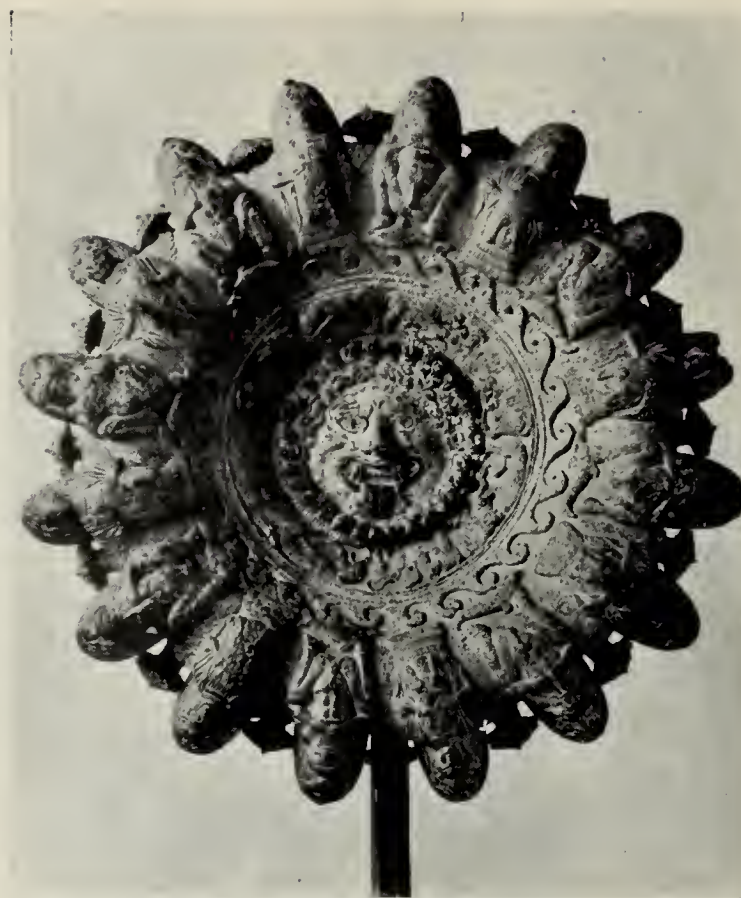



Fig. 261 — Candelabro — *Museo, Cortona.*

Vittoria), fa la sua apparizione come manico dell'oinochoe o della patera o come sostegno della lampada. Ma le forme sono sempre sommarie e trascurate, finita è la precisione del periodo arcaico.

La tecnica dell'incisione fu invece coltivata sempre con gran cura e non soltanto nell'Etruria ma anche nel Lazio. Ad essa si deve anzitutto la decorazione degli specchi. Ne comincia la produzione verso la fine del VI e continua fino al III secolo a. Cr. Lo specchio arcaico è circolare ed aveva manico in altro materiale, osso o legno. L'incisione in origine era assai profonda. Vi sono anche specchi con leggiero piattorilievo. L'incorniciatura della scena è data da corone di palmette o di foglie di edera o di cirri. Poi nel IV secolo a. Cr. lo specchio assume aspetto piriforme, il manico è fuso in un solo pezzo con esso e termina quasi sempre a testa equina, l'incisione diviene più superficiale, l'incorniciatura si arricchisce di motivi vegetali in

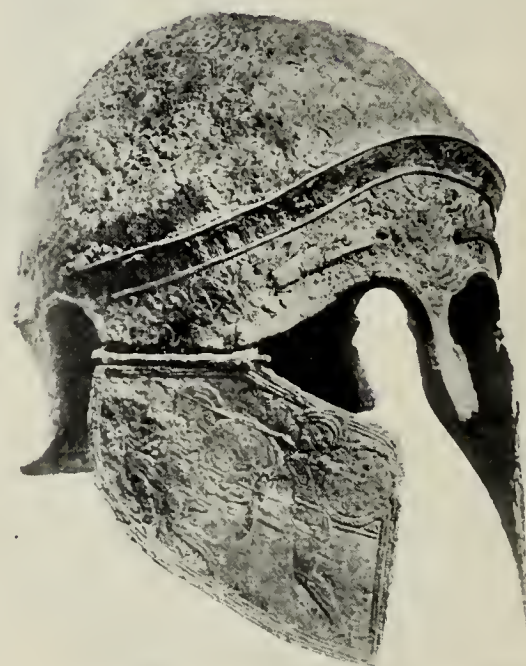



Fig. 262 — Elmo — DA TODI — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 263 — Candelabri, stamnos, oinochoai, attingitoio, passino, gratella — Arredo in bronzo per banchetto.
DA UNA TOMBA DI FALERII — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Peleo e Atalante. Eracle e Atlante.

Fig. 264 — Specchi etruschi — *Museo Gregoriano, Roma.*

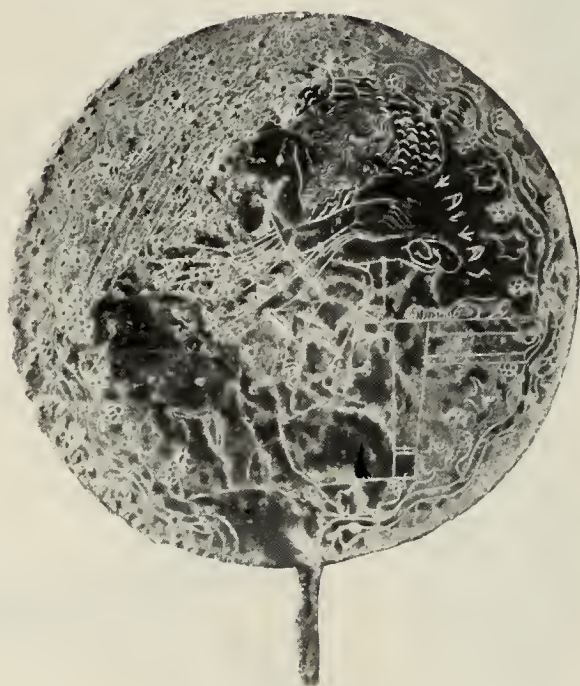



Fig. 265 — Calacnte aruspice — Specchio etrusco.
Museo Gregoriano, Roma.

Fig. 266 — Giasone, Vittoria, Fortuna e Minerva.
Specchio prenestino — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 267 — Coperchio di cista prenestina ovale — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 268 — Coperchio di cista prenestina cilindrica traforata — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 269 — Cista prenestina quadrangolare — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

mezzo a cui compaiono anche delle teste umane. Solo in questo periodo abbiamo la certezza che ne cominci la fabbricazione anche fuori dell'Etruria, in un centro del Lazio, a Praeneste.

Dei soggetti fa le spese soprattutto la mitologia greca (fig. 264). Il mito è talvolta travestito in una redazione etrusca ma il suo significato è spesso confermato dalle iscrizioni aggiunte ai personaggi. L'affollamento delle figure tradisce come sempre il carattere etrusco. Talvolta il soggetto richiama alla civiltà locale, come quando Calcante, alato, è in atto di esaminare le viscere al pari di un aruspice etrusco (fig. 265) o come quando nel fondo di una scena con Giasone, che ha aggiogato quattro mostri, compare la figura della divinità maggiore di Praeneste, la Fortuna (fig. 266).

All'arte degli specchi si ricollega, perchè ne è una figliazione diretta, sebbene esercitata in Praeneste da artisti latini, quella delle ciste. Fino ad ora esse appaiono ignote al territorio etrusco. Le più antiche sono quelle ovali (fig. 267): la decorazione era ottenuta con piccoli punti fatti a sbalzo ed era limitata al coperchio. I motivi sono geometrici (linee ondulate e volute) o vegetali (palmette, tralci di edera), raramente vi sono delle figure. Fa da manico una statuetta maschile o femminile riversa e i piedi consistono in una zampa felina semplice o sormontata da un leone. Queste ciste appartengono al IV secolo a. Cr.

Nel medesimo secolo seguono ad esse quelle cilindriche col corpo traforato a boccioli o calici floreali. Solo il coperchio ha decorazione graffita (fig. 268) e soggetto preferito sono combattimenti con dèi ed eroi, specialmente Amazonomachie. Le forme, soprattutto la tendenza ad evitare gli scorci del volto, dànno al disegno ancora l'aspetto di un'arte legata. Il manico è spesso formato da due guerrieri che sorreggono disteso un altro guerriero morto. I piedi sono costituiti per lo più da Sfingi, talvolta da placche a rilievo con due figure.

Fig. 270 — Dioniso e Pan — Manico di cista prenestina — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Ultima appare e tiene più lungamente il campo, dalla fine del IV al principio del II secolo a. Cr., la cista cilindrica con corpo interamente graffito. Accanto ad essa si può citare un solo esempio di cista quadrangolare (fig. 269). Il soggetto principale è emigrato dal coperchio dove rimangono solo figure volanti o distese, e tra queste ultime specialmente mostri marini. Le scene nel corpo della cista sono per lo più tratte dal mito greco, raramente dalla leggenda latina e portano talvolta a spiegazione

Fig. 271 — Ratto di Crisippo — DALLA CISTA BARBERINI — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

i nomi iscritti. Non di rado due o più miti sono uniti sulla medesima cista. Frequenti sono anche i soggetti tratti dalla vita comune, particolarmente scene di bagno e di abbigliamento, bene adatte per utensili, come le ciste, che servivano a contenere gli oggetti per l'acconciatura personale. Per manico, oltre alla figurina nuda riversa, ora per lo più femminile, si hanno due figure che si sorreggono o che lottano, o due genî alati, o gruppi di tre figure tratte dalla cerchia dionisiaca. Di rado la loro forma supera il livello di un prodotto industriale, creato a serie. È tuttavia opera d'arte un ma-

nico in cui Dioniso ebbro si appoggia ad un giovane Pan (fig. 270). Per i piedi, oltre ai tipi precedenti della zampa felina semplice, del leone, della Sfinge, appaiono anche la testa di leone o di Gorgone o di Sileno, o delle placche a rilievo con una, due o più figure, tra cui frequente quella di un genio maschile nudo, alato e con face rovesciata. Nella decorazione graffita del corpo si nota una linea discendente, come se quest'arte abbandonata a se stessa si andasse esaurendo. Mentre le ciste cilindriche antiche con corpo graffito sono le più grandiose e le più riccamente ornate, quelle più

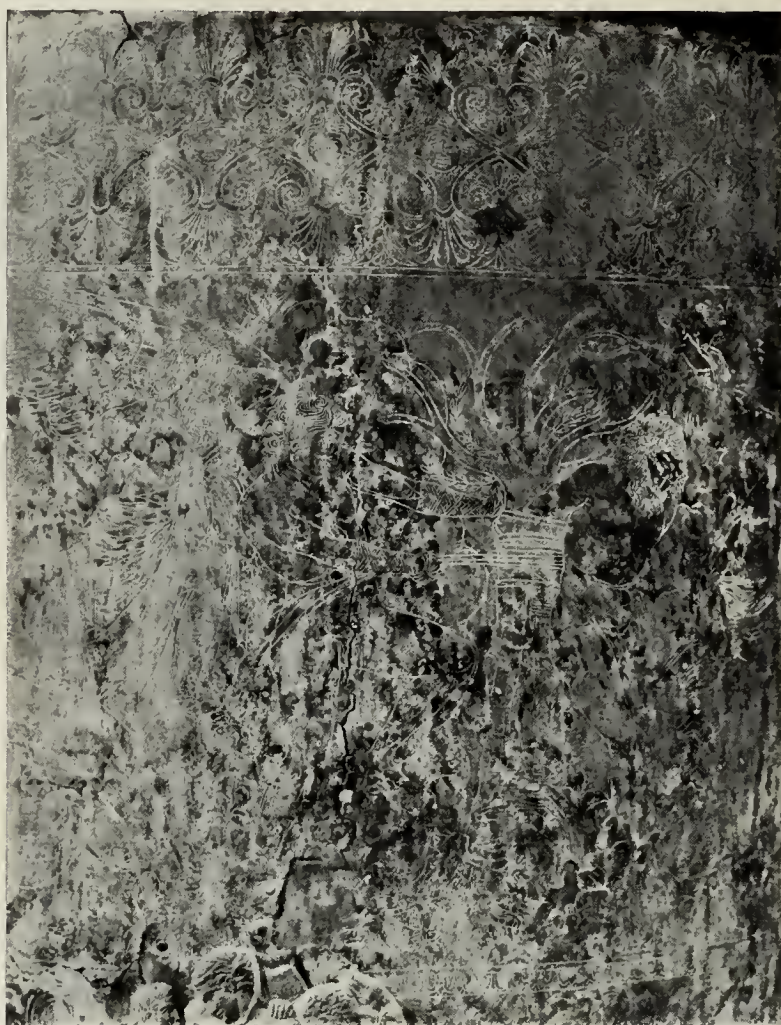



Fig. 272 — Amico re dei Bebrici vinto da Polluce nel pugilato — DALLA CISTA FICORONI. *Museo di Villa Giulia, Roma.*

recenti ripetono con monotonia e trascuratezza i motivi precedenti. A questo genere infatti appartengono all'origine dei capolavori come la cista Barberini (fig. 271), con le tre scene del giudizio di Paride, del ratto di Crisippo per opera di Laio e della presenza di Edipo nel santuario di Delfi, o, ancor meglio, come la cista Ficoroni con la scena argonautica della vittoria di Polluce nel pugilato su Amico re dei Bebrici (fig. 272). Poteva in quest'ultima l'artista Novio Plauzio vantarsi, con compiacenza di artista provinciale inurbato, di averla fabbricata in Roma.

Nelle ciste, soggetti dei manichi e dei piedi, soggetti e motivi ornamentali della decorazione graffita, tutto richiama all'arte greca. Delle caratteristiche di costume, dei motivi ornamentali, delle particolarità di stile associano i loro graffiti alle pitture va-

scolari dell'Italia meridionale: incontrandosi con una tecnica schiettamente etrusca veniva cioè qui a riversarsi una delle correnti di influenza dell'arte greca sull'Italia centrale.

CERAMICA

Altre correnti davano origine alla produzione della ceramica. Come ceramica nazionale e rituale l'Etruria conservò il bucchero per tutto il V secolo a. Cr. Esso appartenne forse ad un solo centro di fabbricazione, Chiusi. E divenne prodotto di decadenza, in cui l'inabile tecnica dei successori non seppe mai raggiungere la delicatezza delle forme, la sottigliezza delle pareti,

Fig. 273 — Buccheri etruschi pesanti — *Museo, Chiusi.*

la finezza della decorazione dei primi prodotti del periodo orientalizzante. Dopo uno stadio intermedio, che abbraccia parte del VI e del V secolo, in cui il bucchero si ispessisce ma conserva un certo garbo di forma nel tipo prevalente della tazza a tronco di cono bassa o su alto piede, segue l'ultimo periodo di fabbricazione, che si estende per il V secolo a. Cr. Il vasaio con le forme grandi (oinochoe, anfora) e talvolta singolari (cestello), con l'aggiunta plastica di teste femminili e di figure di animali e di altri ornamenti grossolani al corpo e al coperchio del vaso, cerca di raggiungere un effetto grandioso ma nasconde l'incapacità tecnica e rivela la mancanza di gusto (fig. 273).

In realtà gli Etruschi più che fabbricanti di ceramica propria furono larghi consumatori di ceramica greca. Nessun'altra regione del Mediterraneo, toccata dalla civiltà

ellenica, ha il numero di vasi greci restituiti dalle necropoli etrusche. Soprattutto grande fu l'importazione dei vasi attici a figure nere e a figure rosse di stile severo. Diminuisce l'importazione con l'apparire dei vasi attici dello stile nobile, sembra che cessi, salvo qualche esemplare sporadico, con l'apparire dei vasi dello stile fiorito. V'è nell'importazione dei vasi quello stesso arresto notato nella scultura e nella pittura.

Di fronte a forme e a decorazioni così belle, forse anche di fronte al singolare buon mercato, non fiorì mai largamente nell' Etruria l'imitazione della ceramica attica.

Fig. 274 — Idria etrusca a figure nere — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Il più notevole gruppo è dato da vasi che riproducono la tecnica a figure nere (idria, anfora, fig. 274). Si distinguono per il color marrone dell'argilla e per l'opacità della vernice nera. Li indicano etruschi sia dei particolari del costume sia le forme del corpo, particolarmente della testa. Ignoto ne è ancora il centro di fabbricazione; forse non fu uno solo, per quanto sia da ricordare che la necropoli di Orvieto ne ha restituito nel maggior numero.

Esempio isolato di imitazione di vasi dello stile severo si ha in due stamnoi di Campagnano in cui la tecnica delle figure rosse è ottenuta con colore a guazzo: i danzatori che vi sono rappresentati sembrano discesi dalle pitture parietali delle tombe.

Fig. 275 — Aiace uccide un prigioniero troiano — VASO A FIGURE ROSSE DA VULCI.

Di Vulci è un vaso con iscrizioni etrusche in cui Aiace uccide un prigioniero mentre dietro questi sta minaccioso il demone Charu armato di mazza (fig. 275).

Dalla necropoli di Orvieto provengono alcuni vasi in terra pallida caratteristicamente etruschi per le loro scene funerarie.

Di un gruppo di vasi si attribuisce la fabbricazione a Chiusi ed un altro è proprio della necropoli di Volterra.

Ma una vera larga produzione ceramica paragonabile a quella dell' Italia meridionale si ha finora per l' Etruria solo in uno dei suoi territorî meno puri, a confine col Lazio, nell' agro falisco e si ha dopo l' apparizione della ceramica attica di stile fiorito. La natura falisca di questa ceramica è indicata in qualche caso dalle iscrizioni dipinte. L'argilla è più chiara di quella dei vasi attici e la vernice non raggiunge mai il loro nero brillante. Solo di rado v'è qualche aggiunta di colore. Le forme preferite dei vasi sono l' anfora a volute (fig. 276), il cratere a campana, lo stamnos, l' oinochoe a collo cilindrico, il grande skyphos, la kylix. L'ornamentazione è meno esuberante che nei vasi dell' Italia meridionale, al più si sbizzarrisce sotto i manichi con gruppi di palmette. I soggetti sono in parte tratti ancora dal mito greco; il più delle volte dalla cerchia dionisiaca di cui con frequenza sono rappresentati Dioniso o Arianna con Satiri e Menadi. Della vita reale vi sono scene di bagno. La predilezione è per le figure nude o seminude, giacchè anche qui ormai pesa la tendenza ellenistica che del corpo nudo femminile ha fatto uno dei problemi centrali dell'arte. Messa a confronto della pittura vascolare dell' Italia meridionale la ceramica falisca è meno ricca di fantasia ma più sobria e più contenuta e sembra essersi limitata a produrre vasi per l'uso quotidiano anzichè suppellettile funeraria. La distruzione di Falerii nel 241 a. Cr. può

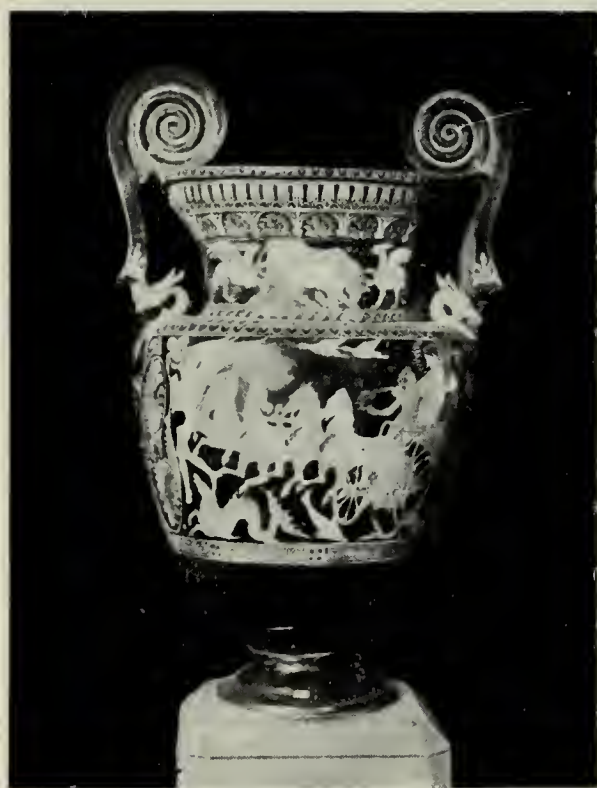



Fig. 276 — Aurora e Kephalos — ANFORA FALISCA. *Museo di Villa Giulia, Roma.*

essere stata forse il termine ultimo per la sua produzione. E con essa ha fine la ceramica etrusca, la quale, di fronte agli altri rami dell'industria, appare nel complesso modesta creazione.

OREFICERIE
GEMME E MONETE

Più abili ci erano infatti apparsi gli Etruschi nella lavorazione del bronzo e più abili sono stati nella lavorazione dell'oro. Anche in questo conservavano la tradizione dell'arte orientalizzante. Quale largo uso abbiano fatto gli Etruschi durante tutta la loro civiltà dei monili, delle corone a foglie e delle collane, degli orecchini e delle bulle, dei braccialetti e degli anelli, se non vi fossero i numerosi esemplari sfuggiti talvolta alla cupidigia degli scavatori clandestini di ogni età, lo mostrerebbero nel loro ricco apparato le figure distese sui coperchi dei sarcofagi e delle urne. Dinanzi a queste figure, di cui la realistica bruttezza contrasta in un effetto di cattivo gusto col carico dei gioielli, comprendiamo più che mai la fama o la taccia di popolo amante del lusso che era fatta agli Etruschi.

E in questi gioielli si nota un avviamento verso la ricchezza ma una diminuzione del senso d'arte. La tecnica della granulazione, ma non più con la miracolosa finezza di quella orientalizzante, si conserva solo per il periodo arcaico cioè tra il VI e il V secolo a. Cr. L'incisione dà ancora prodotti eccellenti nei castoni allungati in forma di cartello egiziano degli anelli d'oro e d'argento che vanno sotto il nome di anelli

Fig. 277 — Collana e braccialetto d'oro — DA UNA TOMBA DI FALERII — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 278 — Oreficerie etrusche — *Museo Gregoriano, Roma.*

ionici. Essi sono stati restituiti in gran numero dall' Etruria, ed è da domandare se almeno in parte non siano prodotto locale. Le figure di animali e di Sfingi, di carri con cavalli alati appartengono al repertorio di altri rami dell'arte etrusca: v'è in essi una persistenza di motivi orientalizzanti che meglio che altrove si comprende in Etruria. Importata evidentemente dai Greci si afferma in qualche buona opera la tecnica del cesello (placche d'oro e anelli con teste leonine di Tarquinii), ma la tecnica prevalente, quella che poteva facilmente dare prodotti di apparenza per mano di qualunque orafo, è quella della foglia d'oro battuta e lavorata a sbalzo. Ad essa si debbono dal V al III secolo a. Cr. le foglie di olivo e di alloro per la corona del capo, i petali floreali per i braccialetti (fig. 277), le laminette cave e stampate per le bulle delle collane (fig. 278), per gli orecchini a cornetto, a testa di leone, a grappolo, a pendaglio figurato. E la passione per l' appariscenza l'Etrusco la rivela anche nell'avvivamento che egli ora fa dei gioielli con pietre di colore, cioè con lastrine di quarzo e con vaghi di turchina.

Nell' oreficeria e nella passione per il lusso rientra la legatura dei denti in oro. Esemplari ne sono stati trovati anche in territorio latino (Praeneste, Satricum), ma il maggior numero proviene dall'Etruria (Falerii, Tarquinii). È tecnica cominciata nel VI e durata fino al IV-III secolo a. Cr. Essa conosce tanto il sistema della capsula per

il dente avariato, quanto quella del ponte a fascia per la sostituzione del dente mancante. L'austerità romana condannò questo costume che certo essa ebbe dall' Etruria.

Industria che non si può distaccare dall'oreficeria è l'intaglio delle gemme. I suoi prodotti furono largamente diffusi anche in altre regioni. Come forma predominante della gemma fu conservata quella ricevuta nel periodo orientalizzante: lo scarabeo egiziano. La sua produzione si può seguirla fino al IV secolo a. Cr. La pietra preferita è la rossa corniola. La forma dell' insetto nel dorso della gemma diviene sempre più schematica. Ma nel piccolo ovale l'abilità dell'artefice etrusco, specialmente nel periodo arcaico, ha lasciato incisioni di grande finezza. Sono animali ma sono in generale figure del mito greco: talvolta, come negli specchi, v'è aggiunta l'iscrizione etrusca. Ma la lavorazione accurata cede posto nei prodotti più andanti ad una tecnica sommaria, affidata soprattutto al facile maneggio del trapano: si fissavano, facendo dei piccoli incavi circolari, i punti estremi più importanti della figura e poi si dava corpo ad essa con linee incise o con leggieri intagli. Dopo questi prodotti di decadenza lo scarabeo sparisce. Il suo posto sarà preso più tardi dalla gemma o pasta vitrea romana a lastrina piatta ovoidale o tondeggiante, i cui soggetti segnano un rifiorire d'influenza greca.

Di fronte a tanta ricchezza di forme e a tanta abilità di tecniche, che presso gli Etruschi sono messe a servigio di ogni oggetto d'uso, meraviglia la povertà delle monete soprattutto quando rievochiamo nella stessa Italia la perfezione dei conî siracusani. Ma è questa un'altra prova che l'arte per gli Etruschi fu creazione viva quando dovette appagare il loro sentimento religioso o la loro passione del lusso personale: non era arte che scaturisse, come nell'anima greca, dal bisogno istintivo di vedere in bella forma tutto ciò che l'attorniava. L' Etrusco non si interessò quindi della moneta giacchè non apparteneva a lui individualmente. Dalla Grecia, forse per via indiretta, ebbe la ispirazione per la moneta coniata d'oro, d'argento e di bronzo. E la ebbe tardi perchè non può riportarsi al di là del V secolo a. Cr. I simboli sono greci (Gorgoneion, testa di Athena, di Apollo, di Ermete, di Eracle). Le iscrizioni, salvo forse che per Volsinii, non permettono l' identificazione della città. In periodo ellenistico dei conî di straordinaria eccellenza, che possono essere sorti solo da una mano greca, presentano alcune piccole monete di bronzo (testa di negro, elefante) con l' iscrizione Peithesa che per il luogo di ritrovamento si vogliono attribuire ad Arezzo. Ma oltre alla moneta coniata l' Etruria accolse e mantenne la pesante moneta fusa indigena (aes grave), che fu comune a tutta l'Italia centrale. I simboli sono semplici (ruota, cratere, anfora, bipenne, ancora) e l'attribuzione ad alcune città è stata fatta sulla base della provenienza (Cortona, Arezzo), per altre è indicata dall' iscrizione (Chiusi, Vetulonia, Populonia, Volterra). Oltre ad oggetti vi è qualche caratteristica immagine figurata come la testa di Vulcano per Populonia e la doppia testa con berretto apicato per Volterra. In complesso per altro non v'è nella moneta fusa nessun tratto di arte etrusca. Nella comune lega monetaria dell' Italia centrale l' Etruria ha rinunciato a farsi valere con caratteri proprî. Dominante è già Roma ed impone i suoi tipi.

Al tempio dorico in pietra, saldo nei secoli anche soltanto con una colonna superstite, contrapponiamo il cumulo di rottami con cui si è abbattuto su se stesso il tempio italico di legno e di argilla. Alle nobili e dignitose figure degli dèi e degli eroi ellenici, nei rilievi e nelle statue, contrapponiamo nei cippi, nelle urne, nei sarcofagi,

nelle pitture parietali dell'Etruria le loro figure eccessive così nella gioia della danza e del banchetto del periodo arcaico come nella tristezza della sorte ultraterrena del periodo ellenistico. Alla finezza delle forme nelle figure greche, delineate nei vasi, plasmate nelle piccole terrecotte, coniate nelle monete contrapponiamo l'esagerato e il brutto che l'arte etrusca preferisce nelle teste dei defunti distesi sui sarcofagi e sulle urne e nei suoi demoni della morte. Contrapponiamo cioè gli estremi e dobbiamo riconoscere che all'Etruria manca quel senso profondo della bellezza, cioè del ritmo, dell'armonia e della misura che i Greci ebbero in sommo grado e che nessun altro popolo ha mai più avuto.

Ma se noi superiamo, in una valutazione meno unilaterale, questa barriera dell'infatuamento estetico, che spesso ci ha reso ingiusti verso tante arti, se noi consideriamo l'arte come una parola dell'anima che può essere armoniosa o aspra a seconda del sentimento di cui è emanazione, se esaminiamo l'opera creata in rapporto allo scopo che si era prefisso chi la creò, allora dovremo riconoscere nell'arte etrusca qualità di sincerità, di forza e di vivezza che ne fanno una delle prime arti umane. Di fronte al modello greco non fu mai servile: come dominatrice lo piegò a ciò che essa voleva rappresentare. Più vigile dell'arte greca, che visse di tipi tramandati per generazioni di artisti, tenne sempre gli occhi aperti sulla natura e non rifuggì dal rappresentarla qual'essa era. È per noi più vivo di umanità l'oscuro individuo sdraiato sul coperchio di un monumento funebre etrusco che un principe ellenistico foggiato con maestà divina sulle immagini di Apollo e di Alessandro. E non di rado l'arte etrusca ha trovato il suo equilibrio ed ha avuto accenti di suggestiva espressione in ogni periodo, quando ha creato l'Apollo di Veii, la Lupa capitolina, la Chimera d'Arezzo, l'Apollo di Falerii, le Lase della tomba dei Volumnii, l'Arringatore. In un'età nella quale la tendenza spirituale è frugare nell'animo degli uomini con spietata indagine per trarne la cruda verità di sotto la forma ingannevole rendiamo omaggio a questa sincerità brutale dell'arte etrusca.

E riconosciamo che, per quanto asservita quasi esclusivamente alla sua religione e, dentro la religione, preoccupata essenzialmente della morte, cioè incatenata ancora da una fantasia quasi selvaggia di fiducia magica, essa è stata, non nelle forme particolari ma nel suo complesso, la prima grande arte originale d' Italia.

ROMA.

RISALIAMO dall'oscurità delle tombe etrusche sulla campagna fiorente ove calda e luminosa è già la carezza del sole romano. La forza della vita fuga i fantasmi della morte. Quando la civiltà greca della Sicilia e dell'Italia meridionale era ormai una cava maschera che nascondeva sotto i pomelli accesi le rughe giallognole e la civiltà dell'Etruria era un'ornata mummia che gli aruspici vantavano viva nelle loro incomprensibili formule si affermò l'arte di Roma.

Prima, dal VI al II secolo a. Cr., la sorte di Roma era stata quella stessa del Lazio. Questo austero popolo latino, che, lottando con la vanga contro la zolla e con la spada contro il vicino, sapeva quanto dura e difficile fosse a vincersi la vita, non aveva avuto il tempo e lo spirito per moltiplicare intorno a sè l'inutile arte.

I suoi mercati furono certo invasi nel periodo orientalizzante dalla stessa merce lussuosa di Etruria e di Campania. Stretto tra queste due regioni che nell'arte vivevano dell'influenza greca, ricevette durante il periodo classico dall'una i suoi templi di legno e di terracotta e la loro decorazione policroma, dall'altra ebbe i modelli della moneta coniata. Favorì nel suo stesso territorio lo stabilirsi di qualche fabbrica d'arte industriale qual'è quella di Praeneste degli specchi e delle ciste in bronzo graffite. Ma non si aprì, ad esempio, come l'Etruria all'invasione dei vasi attici. Queste sporadiche apparizioni e creazioni d'arte non intaccarono l'anima latina e tanto meno corruppero Roma.

Mentre noi vediamo nella civiltà greca la manifestazione intellettuale sotto forma di letteratura, di filosofia, di scienza, d'arte superare in valore la manifestazione politica tanto che la storia di Grecia appare gretta e meschina, con quel continuato odio fraterno che tacque assai raramente anche di fronte al Persiano, la storia di Roma è per sei secoli il lento, instancabile e glorioso formarsi di un impero che assorbe a passo a passo Latini, Etruschi, Italici, Greci e giunta al confine delle Alpi e del mare si rovescia al di fuori per maggiori conquiste, è cioè civiltà nella quale arma e legge importarono assai più che l'agile intelletto. Dominare era la sua parola. Alla prosa fiorita di discorsi e ricca di marce dell'Anabasi di Senofonte, del letterato e filosofo divenuto comandante d'esercito per caso e per necessità, si contrappone la schematica e precisa esposizione dei fatti, breve e imperiosa come i comandi di una battaglia, del commentario gallico di Cesare, nato capitano, divenuto scrittore. Più tardi la storia di Roma ha visto un imperatore filosofo, Marco Aurelio, ma se egli ha pen-

sato come stoico, ha governato come romano e se non si trattasse di un piccolo dramma di esercitazione letteraria, esagerato dai suoi ammiratori, nulla certo sarebbe stato più tragico che questa tralignata filosofia del dubbio e del nulla fosse stata chiamata a reggere le sorti di una realtà così grande quale era l'impero romano.

RELIGIONE E STORIA

Roma ebbe adunque nella sua anima, perchè da essa fu foggiata la sua storia, un'istintiva repulsione all'arte, intesa questa come ricerca di una forma raffinata. A differenza della Grecia e dell'Etruria non richiedeva quest'arte la sua religione. Popolo di pastori e di agricoltori i Romani erano rimasti attaccati alle loro divinità campestri, protettrici della gregge, della semente, della vendemmia. Popolo guerresco continuamente in lotta i Romani avevano dato eguale posto alle divinità della battaglia. Ma questi dèi interessavano soprattutto per la loro attività e protezione presente, non per ciò che avessero potuto operare nel passato. Essi non avevano mitologia. Mancò anche una mitologia eroica, perchè questo popolo nella sua vita rudemente reale non aveva dietro a sè una tradizione cavalleresca quale per i Greci era nell'epopea omerica. Attori di storia reale e non creatori di fantasie irreali non seppero concepire neppure le origini come mito: erano storia leggendaria se si vuole, ma storia. Se nella letteratura e nell'arte dell'aureola del mito si cinge l'alba latina, ciò è dovuto non allo spirito romano ma allo spirito greco, che, con Stesicoro, attraverso il pio Enea, ha ricollegato le origini di Roma alla caduta di Troia.

Fig. 279 — Giunone Sospita — ANTEFISSA.
Louvre, Parigi.

In tale condizione di spirito i Latini e i Romani poterono accogliere dalla Grecia attraverso l'Etruria, senza portare nessun mutamento nei soggetti e nelle forme, il tempio e la sua decorazione. Un Etrusco, Vulca di Veii, ricordammo che creò il simulacro di Giove Capitolino. Di soggetto greco, figure di Atalante e di Elena, erano le pitture esistenti nel tempio diruto di Lanuvio. Egualmente di soggetto greco, Capaneo fulminato, erano quelle del tempio di Castore e Polluce in Ardea. E vedemmo già che artisti greci furono Damofilo e Gorgaso che ornarono di figure plastiche e di pitture il tempio di Cerere in Roma, aggiungendovi l'iscrizione dalla quale resultava quale fosse l'opera di ciascuno. Più tardi ancora, nel III secolo a. Cr. nel tempio di Giunone in Ardea l'iscrizione diceva che le pitture erano opera di un Greco di Asia, Licone, che aveva assunto nome latino, Plauzio Marco.

Che la concezione religiosa, latina e romana, non avesse per le figure dei suoi dèi un'immagine propria da contrapporre a quella degli dèi greci lo prova la loro

facile identificazione figurata con le divinità greche. Ad un semplice attributo si riduce la singolarità della dea di Lanuvio, della Giunone Sospita, giacchè sotto l'elmo con corna ed orecchie bovine nelle antefisse dei templi (fig. 279) ritroviamo il tipo greco arcaico e sotto la pelle caprina della grande statua in marmo del Vaticano (fig. 280) appare l'austero aspetto dell'arte attica del V secolo a. Cr. Ancor più semplice e nudo, il dio latino Semo Sancus è rappresentato nella figura di un Apollo arcaico (fig. 281).

Fig. 280 — Giunone Sospita — *Museo Vaticano, Roma.*

E là dove nei templi sono tornati alla luce frammenti di simulacri degli dèi (Satricum) essi ci appaiono nell'aspetto greco. Lo spirito latino e romano non è riuscito a crearsi un'immagine propria neanche per i suoi dèi campestri, i più lontani dall'ideazione greca.

In quanto ad un'arte che derivasse dalla concezione religiosa della morte essa fu interamente ignorata dai Latini e particolarmente dai Romani. Gli uni e gli altri non scesero sotterra per costruire case ornate ai defunti. Non crearono accanto alla

città dei vivi una più duratura città dei morti. Poterono in qualche periodo e in qualche territorio dare al defunto una ricca suppellettile, questo ad esempio accade per Praeneste nel IV-II secolo a. Cr., ma le ciste, gli specchi, i cofanetti di osso, gli astucci di legno per il belletto, tutto l'elegante apparato femminile che accompagnava la morta nell'oltretomba era un ricordo della sua vita, forse anche una speranza, ma non conteneva in nessuna delle sue figure un'allusione alla sorte ultraterrena.

Latini e Romani la ignoravano: non sapevano nè delle pallide gioie dell' Eliso nè degli orrori tenebrosi dell' Erebo. La discesa di Enea nell'Averno nel poema vergiliano, per quanto abbia una parte sostanzialmente romana, un'affermazione di vita reale nella predizione della futura grandezza di Roma posta in bocca ad Anchise, è duplicato della discesa di Ulisse nell'Ade. Avvezzi nella continua guerra a fissare bene nel volto minaccioso la morte seppero forse romananamente morire perchè intuivano che la morte era un ultimo atto esemplare di volontà e che al di là non v'era che il nulla. Appresero dai Greci a filosofeggiare sull' anima ma ancor meno dei Greci concepirono l'anima attiva al di là della morte. Certo di fronte agli Etruschi fu questo il segno della superiorità della loro razza.

Fig. 281 — Semo Sancus — *Museo Vaticano, Roma.*

E così ai Romani, che non avevano nella loro religione nè una mitologia nè una preoccupazione della sorte ultraterrena, sarebbe mancata l' ispirazione maggiore per l'arte se non fossero stati già celati, durante il periodo repubblicano, nel loro senso della vita reale dei germi che dovevano, fruttificando durante l' impero, assicurare anzi la creazione di un'arte originale.

Dalla morte essi trassero infatti il solo elemento durevole di vita che contiene, l' immagine della persona cara conservata nel ricordo dei superstiti. Quest' immagine si volle anche salvarla dal non difficile oblio dell'anima, si affidò durevolmente alle forme dell'arte figurata. Nella casa romana si conservavano le « imagines maiorum » in cera. Non erano esse il ritratto dell'Egiziano deposto nella tomba perchè fosse rianimato per i godimenti ultraterreni di cibo e di bevanda, non era il ritratto dell'Etrusco disteso sul coperchio del sarcofago e dell'urna nell'atto duraturo del lieto banchetto, non erano immagini sottratte ai viventi, ma rimanevano nella casa per essere presenti e ricordate. Dovevano quindi essere dei ritratti reali. E qui fu il germe del ritratto romano.

Soltanto ritratti sono quelli che vediamo scaturire anche dalla concezione funeraria. Sulle tombe prenestine, che racchiudevano ciste e specchi, veniva talvolta posto come segno di riconoscimento il ritratto del defunto. E un ritratto, per quanto

idealizzato, è il solo segno di arte figurata ritrovato nella tomba degli Scipioni in Roma.

Se dal patrimonio monumentale conservato si passa a quello della tradizione letteraria per le numerose statue in bronzo del periodo repubblicano si nota che accanto a poche statue di divinità tutte le altre erano dei ritratti onorarî. La serie dei ritratti comincia con le statue dei re sul Campidoglio, che la leggenda voleva fossero state dedicate da loro stessi; e tra esse erano notevoli Romolo e Tazio. Presso la Curia esisteva la statua dell'augure Atto Navio. Negli annali si leggeva che era stata decretata una statua alla vergine vestale leggendaria Taracia Gaia o Fufezia, che avrebbe donato ai Romani il Campo Marzio. Statue erano state innalzate agli eroi delle origini della repubblica, a L. Giunio Bruto sul Campidoglio, a Lucrezia, a Orazio Coclite, a Clelia o Valeria: di questa la statua equestre, pulcella di Roma, dominava sul sommo della via sacra di fronte al tempio di Giove Statore. E statue erano state innalzate a coloro che avevano dato opera o vita per l'affermarsi del dominio di Roma in Italia: agli ambasciatori uccisi dai Fidenati nel 438 a. Cr., a Camillo vincitore dei Veienti, a C. Menio vincitore dei Latini e a Q. Marco Tremulo vincitore dei Sanniti (306 a. Cr.). Segno di riconoscenza per la protezione romana erano le statue di C. Elio (285 a. Cr.) e di Fabrizio (282 a. Cr.) dedicate dagli abitanti di Thurii. La prima vittoria navale romana era stata glorificata dalla statua di Duilio sulla colonna rostrata nel Foro (260 a. Cr.). Testimonianza delle lotte sostenute per estendere il dominio di Roma fuori dei confini dell'Italia erano le statue di P. Giunio e T. Coruncanio, uccisi dalla regina degli Illiri (230 a. Cr.), quella di Gn. Ottavio ucciso in un'ambasceria a Laodicea nel 162 a. Cr., quella di C. Ostilio Mancino che era stato console nel 137 a. Cr. durante la guerra numantina. Solo verso la fine del II secolo a. Cr. appare la statua di un poeta, del tragico L. Accio, non decretata per onore pubblico ma innalzata da lui stesso nel tempio delle Camene. E ritratti sono le statue di stranieri che si trovavano in Roma nel Comizio: quella di Ermodoro di Efeso che partecipò alla compilazione delle dodici tavole, quelle di Pitagora e di Alcibiade, il più sapiente e il più valoroso dei Greci a cui l'Apollo Pizio aveva ordinato di innalzare una statua durante la guerra sannitica (343 a. Cr.). Ritratti dovevano infine essere le tre statue esistenti in punti diversi della città, nelle quali la fantasia popolare voleva riconoscere Annibale.

Fig. 282 — Scene di guerra con partecipazione di M. Fannio e di Q. Fabio — PITTURA PARIETALE DELL'ESQUILINO — *Museo dei Conservatori, Roma.*

Che innalzare statue-ritratti fosse divenuta una manìa romana e che ve ne fossero di nude e di togate, con mantelletto e con corazza lo si desume dalla tradizione letteraria, la quale ricordava che non soltanto ne erano piene le piazze dei municipî ma anche le case private, giacchè negli atrî di esse con tale mezzo i clienti onoravano i loro patroni. Il largo uso del ritratto pubblico e privato ci è stato confermato da Ercolano e Pompei.

E poteva Catone dolersi che nelle città provinciali si innalzassero statue alle donne, ma non poteva impedire che se ne collocassero anche in Roma, come a Cornelia, madre dei Gracchi. Se i censori del 158 a. Cr. dovettero far togliere dalle vicinanze del Foro le statue di magistrati che non fossero state innalzate per decreto del senato e del popolo, ciò è prova dell'abuso che si faceva di tale onore. E doveva Silla nell'83 a. Cr. far sparire dalle vie della città le numerose statue che un anno prima si era fatto innalzare Q. Mario Gratidiano, un finanziere giunto ad una gloria oggi invidiabile per i suoi provvedimenti sul controllo dell'emissione e sulla circolazione della moneta.

Dalle « immagines maiorum » alle statue onorarie la strada rettilinea dell' arte romana è adunque quella che conduce al ritratto.

Germe non meno fecondo per quest'arte si nascondeva in un costume introdotto da alcuni generali romani per dare una chiara immagine al popolo delle guerre combattute. Per il primo M. Valerio Massimo Messalla espose su un lato della Curia Ostilia nel 264 a. Cr. una pittura della battaglia nella quale aveva vinto i Cartaginesi e Ierone II in Sicilia. Egli fu imitato da L. Scipione che o nel 188 o nel 186 a. Cr. espose sul Campidoglio una pittura della sua vittoria asiatica. E L. Ostilio Mancino, il quale per il primo aveva fatto irruzione in Cartagine, espose nel Foro una pittura del luogo e dell'assalto. Si voleva che la cortesia con la quale egli stesso offriva spiegazioni agli spettatori gli avesse procurato il consolato nelle successive elezioni del 145 a. Cr.

Quest'arte dello scenario storico, labile creazione di cartellone, della quale abbiamo tuttavia un frammento nella pittura di M. Fannio e Q. Fabio con scene di guerra (fig. 282), doveva, pietrificandosi nel rotolo svolto intorno ad una colonna onoraria o nei riquadri di un arco trionfale, divenire la seconda creazione originale dell'arte romana, il rilievo storico.

Ma i precedenti si erano già annunciati nell'età repubblicana e nel cuore della stessa Grecia. Quando Paolo Emilio consacrò nel 168 a. Cr., dopo la vittoria di Pidna sul re macedone Perseo, il suo trofeo di guerra nel santuario di Delfi, l'alta base quadrangolare fu ornata superiormente di rilievi in cui erano rappresentate scene del combattimento tra la cavalleria romana e le sue truppe ausiliarie contro i Macedoni.

E così ciò che all'arte di Roma non aveva potuto dare il suo senso religioso lo dette il suo senso storico. E furono poste le basi per un'arte di dominio, l'arte a servigio dell' idea imperiale.

L'ARTE GRECA E LO SPIRITO ROMANO — LO STILE GRECO-ROMANO

Ma anche quando si creò una sua arte originale lo spirito romano non seppe vincere la riluttanza all'esercizio dell'arte. Era popolo nato agricoltore e guerriero; non seppe mai divenire pittore e scultore. Tale disdegno è chiaramente espresso nella profezia di Anchise sulla grandezza di Roma: « Altri saprà trarre dal marmo dei vivi volti, tu ricordati, o popolo romano, che governerai il mondo ».

Qualche nome latino si ha per l'architettura. Liberto greco veramente, nonostante il nome latino, è quel M. Cossutio a cui Antioco Epifane affidava verso il 175 a. Cr. la costruzione dell'Olympieion di Atene sulle fondamenta pisistratee. E se durante l'impero il nome del grande Apollodoro di Damasco, l'architetto di Traiano, l'autore del ponte sul Danubio, mette nell'ombra ogni altro, Latini erano stati Severo e Celere, gli architetti della Domus Aurea di Nerone e Rabirio, l'architetto del palazzo flavio.

Ma invano Plinio si affatica, dopo aver affermato che l'arte della pittura è antichissima in Italia, a dimostrare ch'essa era stata tenuta in gran conto dai Romani. Egli vuol trovarne una prova nel fatto che da quest'arte trassero il cognome i discendenti di quel Fabio Pittore, che aveva dipinto nel 304 a. Cr. il tempio della Salute. Ma un passo di Cicerone ci fa indurre invece che non molto sia stato elogiato per la sua arte il nobilissimo uomo. Di onorata gente è ricordato come pittore il poeta Pacuvio, il nipote di Ennio, che dipinse il tempio di Ercole nel Foro Boario dopo il 168 a. Cr. Più che per la grandezza della loro arte, per singolarità di carattere o di vita sono ricordati Turpilio, di famiglia equestre, che dipingeva con la sinistra, Titedio Labeone, antico pretore, che si gloriava di far quadretti, Arellio, vissuto poco prima di Augusto, un pittore che commetteva l'oltraggio di rendere nel volto delle dee le sembianze della donna di cui fosse in quel momento innamorato, un fanciullo Q. Pedio che, nato muto, era stato avviato, anche con l'approvazione di Augusto, all'arte della pittura ed aveva fatto grandi progressi quando morì, Famulo o fabullo, il decoratore della Domus Aurea, che dipingeva in toga anche quando stava sul ponte. Senza infamia e senza lode, nè per la loro vita nè per la loro arte, sono infine ricordati Cornelio Pino e Attio Prisco che dipinsero il tempio dell'Onore e della Virtù restaurato da Vespasiano.

Ancor peggio è nella scultura. Per la plastica si ha soltanto il nome di un Possi, che faceva pomi ed uve che ingannavano gli uccelli, per la statuaria in marmo si ha il nome latino di un solo scultore Coponius che aveva rappresentato nel teatro di Pompeo le tredici nazioni dell'Asia Minore da lui assoggettate, per la statuaria in bronzo non si ha nemmeno un nome di artista latino. E forse Possi e Coponio come Arellio e Fabullo sono nomi assunti da Greci. E greci sono i nomi degli scultori in marmo di cui la tradizione letteraria conserva menzione che abbiano lavorato per Roma, quali ad esempio Arcesilao, l'autore della Venere Genetrice che si trovava nel Foro di Cesare, Diogene che decorò di sculture il Pantheon di Agrippa.

Ma ancor più della tradizione letteraria attestano che l'esercizio dell'arte era completamente lasciato a mani greche le iscrizioni degli artisti. Nella statuaria greci sono Stefano e Menelao, gli allievi di quell'artista Pasitele, che nel I secolo a. Cr. fondò in Roma una scuola. E nel rilievo neo attico greci sono Salpion, Sosibios, Pontios che esercitarono la loro arte egualmente in Roma e verso la medesima età. E greci sono sempre gli artisti i quali si erano fatti un mestiere del copiare opere celebri. Tra essi tenne notevole posto un gruppo di scultori di Afrodisia, che lavorò fin giù nel II secolo d. Cr. tentando anche talvolta opere originali. Un solo nome di copista ha aspetto latino ed è quello di M. Cossutio Cerdo, ma al solito si nasconde sotto di esso un liberto greco.

Tuttavia se Roma disdegnò l'esercizio dell'arte non poteva chiudere gli occhi dinanzi alla bellezza dell' arte greca, quando, anzichè riceverne l' eco indiretta e affievolita

attraverso le opere dell'Etruria e della Campania, le sorti politiche la portarono a contatto diretto col mondo ellenico, prima in Sicilia e poi in Grecia.

Il duce romano credette di compiere solo il gesto del conquistatore, quando, come già aveva fatto nell'etrusca Volsinii, abbellì il suo trionfo per la Sicilia e per la Grecia col bottino delle opere d'arte di Siracusa e di Corinto. Me era un nuovo mondo che veniva dispiegato sotto gli occhi dell' austero Romano. E alla sua grazia allettatrice era difficile resistere. I capolavori della scultura e della pittura greca divennero ornamenti dei templi e degli edifici pubblici. E l'opera dello stato, impersonato nei suoi generali trionfatori, trovò ben presto imitazione. I magistrati mandati a governare le lontane e le vicine province talvolta compravano, talvolta asportavano opere d'arte.

E quando il gusto per l'opera d'arte si era così largamente diffuso che il mercato antiquario del tempo non poteva più disporre di merce originale sufficiente, si iniziò un'industria, che è stata provvidenziale per la nostra conoscenza dell'arte antica, quella delle copie. Il Romano, il quale non poteva ornare la sua casa o la sua villa con capolavori autentici, le ornava con le loro repliche in marmo o in bronzo. Ed il copista annetteva tanto valore alla sua opera da apporvi il proprio nome: così un Sosikles firmava l'Amazone di Cresila, un Antiochos l'Athena Parthenos di Fidia, un Apollonios il Doriforo di Policleto.

Una volta che queste opere erano destinate all'ornamento di case e di ville si comprende la posizione che il gusto romano ha preso di fronte al patrimonio dell'arte greca. Non tutte le opere sono state in egual misura copiate. Poteva un erudito eclettico come il proprietario della villa dei Pisoni ad Ercolano avere un campionario di stili e di epoche diverse, poteva un imperatore dal gusto mobilissimo come Adriano fare nella sua villa presso Tivoli un'esposizione dell'architettura e della scultura dell'antichità, ma in complesso l'industria delle copie romane sceglieva quelle che meglio corrispondessero per soggetto e per forme alla funzione decorativa a cui erano destinate.

Alle scogliere di una fontana e al verde dei viali meglio delle figure dei maggiori dèi si adattavano i patetici o sbrigliati personaggi del corteo di Poseidon o di Dioniso, i Tritoni, i Centauri marini e le Ninfe, i Satiri e le Menadi. E dall'arte dell'ellenismo più che di altra epoca potevano essere tratte tali figure. Così ad essa sola appartenevano i gruppi la cui scena si immaginasse svolta all'aperto, come l'uccisione dei Niobidi.

Quando si sono voluti gli dèi si sono cercati nell'arte di Prassitele che li aveva fatti così umani. L'Afrodite di Cnido, che per discendere al bagno depone la sua veste sul vaso, poteva divenire una figura di genere presso una fontana. E l'Apollo Sauroctono, che dava la caccia alla lucertola sul tronco d'albero spoglio, poteva bene riempire lo spazio tra due vivi tronchi fronzuti.

Ma quando si trattava di ornare non più giardini ma palestre il gusto romano abbandonava il nervoso o molle nudo dell'ellenismo e del IV secolo a. Cr. e risaliva nel V a ricercarne il quadrato canone policleteo. Non l'irrequieta snellezza dell'Apoxyomenos di Lisippo dalla fronte pensosa ma la salda corporatura del Doriforo poteva essere presa a modello dai Romani, che meglio valutavano la fermezza del corpo che la mobilità dello spirito.

E la raffinata società romana della fine della repubblica e del principio dell'impero,

Fig. 283 — Menadi danzanti — Rhyton, opera di Pontios — *Museo dei Conservatori, Roma.*

Fig. 284 — Madre e figlio, opera di Menelao — *Museo delle Terme, Roma.*

insensibile ormai alla semplicità originaria, se risaliva a cercare l'arte arcaica preferiva assaporarla attraverso la grazia leziosa dell'opera arcaistica.

Di questa eclettica posizione del gusto romano di fronte all'arte greca, oltre che nelle copie, abbiamo la prova in un particolare indirizzo, che, pure affidato a mani greche, qui in Italia ebbe le sue maggiori manifestazioni.

Dello stesso indirizzo infatti sono manifestazioni varie le lastre in terracotta dette di tipo Campana, il vasellame in metallo prezioso, i vasi aretini, gli stucchi delle volte e dei soffitti, le inquadrature architettoniche delle pitture parietali. Dal II secolo a. Cr. al II secolo d. Cr. quest'arte in forme molteplici ma sempre lungo la stessa linea crea un complesso ornamentale per abbellimento della vita dei Romani quale era stato assolutamente sconosciuto ai Greci.

Per alcune figure o per alcuni elementi, appunto perchè si tratta dell'adattamento dentro uno stile unico di forme ereditate dall'arte di più secoli precedenti, si possono rintracciare le origini in opere del V e IV secolo a. Cr. Prima di stringere gaia catena sulla parete di una coppa aretina possono le agili danzatrici dalla corta tunica e dalla corona radiata aver ornato l' alta colonna di acanto in Delfi. La stilizzazione a coda di rondine dei lembi del panneggiamento prima di apparire nelle figure di rilievi in marmo può aver distinto l'Athena combattente di un'anfora panatenaica del IV secolo a. Cr. Ma la costituzione di questo stile ornamentale comincia solo nel II secolo a. Cr., ed esso si svolge quasi completamente in Italia. Per ciò assai meglio della denominazione di stile neoattico data a qualcuna delle sue manifestazioni, giacchè è in contrasto con gli elementi arcaistici ionici ed ellenistici orientali che lo costituiscono, si adatterebbe ad esso quello di stile greco-romano.

Di tale indirizzo, che guarda al passato per modificare la stilizzazione arcaica nel naturalismo ellenistico e qualche volta li associa, sono soltanto degli episodi e forse non i più originali la scultura detta neoattica e quella della scuola pasitelica. La scultura neoattica copre a rilievo puteali, altari, fontane con figure di divinità arcaistiche e di danzatrici e Menadi dallo svolazzante panneggiamento ellenistico (rhyton di Pontios, fig. 283). La scultura pasitelica nella statua di Stefano modifica, rimpicciolendo la testa e dando ad essa un atteggiamento lezioso, una figura efebica della prima metà del V secolo a. Cr., nel gruppo di Menelao (fig. 284) riunisce in una falsa teatralità di gesti, nell'atto del commiato, un figlio alla madre, l'uno e l'altra di romano aspetto nel panneggiamento, di tipo ellenistico nei volti. Forse invece più vicino degli allievi all'indirizzo dell'arte ornamentale era il maestro Pasitele, che aveva fama anche di cesellatore e che affermava che la plastica è la madre della cesellatura e di ogni altra arte scultoria.

La plastica infatti è sempre al fondo di questo indirizzo di arte, sia che lavori la terracotta e l'argilla figulina, sia che lavori lo stucco e l'argento. Quando nel II secolo a. Cr. si arrestò l'arte italica della decorazione dei templi in terracotta sorse e prese grande sviluppo un nuovo tipo di decorazione plastica, quello delle cosiddette lastre Campana. Esso non era più destinato ai templi ma alle case private. Erano delle lastre rettangolari in argilla chiara a rilievo, a cui si aggiungevano particolari di colore (rosa, celeste, giallo) dopo la cottura. Messe in fila, anche quando ripetevano con monotonia lo stesso tipo figurato, costituivano un fregio che ornava la parte alta dei muri. Di solito l'orlo superiore ha un kyma ionico o lesbio, l'orlo inferiore è sago-

Fig. 285 — Genio alato — LASTRA CAMPANA DAL TEMPIO DEI SASSI CADUTI IN FALERII — *Museo di Villa Giulia, Roma.*

Fig. 286 — I Coribanti intorno al piccolo Zeus — LASTRA CAMPANA DA MORLUPO — *Museo delle Terme, Roma.*

Fig. 287 — Paesaggio nilotico — LASTRA CAMPANA — *Museo delle Terme, Roma.*

mato a palmette. La parte intermedia è occupata dal soggetto figurato. Talvolta v'è un genio alato che suona la cetra o il doppio flauto (fig. 285), o v'è una Vittoria, e la figura è chiusa dentro ornati floreali. Talvolta invece v'è una scena mitica (fig. 286) e secondo il gusto di quest'epoca erudita è un mito peregrino. Non rare infine sono le scene tratte dalla vita reale, contemplata sotto l'aspetto del quadretto di genere: il paesaggio dell'Egitto è tra i preferiti (fig. 287). Oltre alle lastre del fregio v' erano anche cornici terminali a traforo e antefisse: la palmetta e la testa della Gorgone ne costituivano, come sempre, i motivi prediletti. Non sembra che questa decorazione fittile sia discesa molto giù nel I secolo d. Cr.

Affine a quest'arte, per motivi ornamentali e per soggetti, è il vasellame in metallo prezioso, soprattutto argento. Difficilmente sfuggito all'avidità degli uomini, c'è stato salvato in un caso fortunato nella ricca suppellettile di una villa di Boscoreale

Fig. 288 — Coppa con decorazione floreale — BOSCOREALE — *Louvre, Parigi.*

(Pompei). Da essa non possono distaccarsi nè per età nè per tipi altri esemplari trovati anche fuori d'Italia (Hildesheim). Nelle forme sottili dei manichi e dei piedi, oltre che nella forma stessa del vaso, si scorge come il materiale adoperato determini spesso la sagoma dell'oggetto. Le forme preferite sono la bassa coppa cilindrica, l'alta coppa emisferica o ovoidale, la tazza a tronco di cono, la patera, l'oinochoe. La decorazione a rilievo è esterna, qualche volta, nella patera, è interna (medaglione o intera figura) come nella ceramica campana a vernice nera, di cui notammo già l'imitazione dal metallo. Nell'ornamentazione anche qui il posto maggiore è tenuto, come nelle lastre Campana, dall'elemento floreale che può ricoprire con graziosi arabeschi, in mezzo ai quali si acquattano uccelli ed altri animali, l'intera superficie del vaso (fig. 288). Oppure l'elemento vegetale in aspetto di un veristico ramo di ulivo intreccia una corona intorno alla tazza (fig. 289). Altri soggetti sono tratti dalla vita degli animali (cicogne, coniglio, cinghiale). Si ricorre anche alle figure del mito: Amorini e Satiri folleggianti (fig. 290), Vittoria che sacrifica il toro atterrato (fig. 291). Dal mito si passa alla personificazione della realtà col busto dell'Africa e alla realtà medesima con la scena dell'imperatore che riceve l'omaggio dei barbari sottomessi.

Imitazione del vasellame prezioso è la ceramica aretina. Essa appare all'improvviso nel I secolo a. Cr. con la sua argilla fine e ben cotta che dà alla sottile parete una risonanza metallica, con la sua lucida superficie corallina, con la ricchezza della sua ornamentazione e delle sue scene figurate, senza che nessun tentativo anteriore la preannunci. Invano si è sperato di riattaccarla come ceramica a quella campana a vernice nera. Se ne distingue essenzialmente per le forme dei vasi che sono invece quelle stesse del vasellame in argento: sono la tazza a tronco di cono e la coppa emisferica o ovoidale. Questa derivazione è indicata inoltre dalla forma dei manichi e dalla sottigliezza delle pareti e dei bordi e soprattutto dalla tecnica della decorazione. Con punzoni positivi, che si sono trovati solo in terracotta, ma che dovevano esistere in metallo tanto è netto il taglio dell'incisione, veniva costituita la decorazione negativa in uno stampo e da questo era tratto il vaso a rilievo. Per poter trarre fuori il vaso dallo stampo era necessario che lo stampo avesse larga apertura: di qui la forma emisferica o ovoidale o cilindrica dei vasi aretini a rilievo, tra i quali mancano

Fig. 289 — Coppa con corona di ulivo — BOSCOREALE. *Louvre, Parigi.*

Fig. 290 — Coppa con Satiro, leone e Amorini. BOSCOREALE — *Louvre, Parigi.*

quasi completamente vasi con spalla e collo. I manichi, il piede e alcuni elementi ornamentali (rosette, grappoli, bucranî, maschere, Amorini) venivano formati a parte ed uniti od applicati al vaso prima che esso fosse sottoposto alla cottura.

Al disopra di fabbriche minori, di cui si hanno soltanto pochi e frammentarî avanzi, si elevano le due principali, la Perennia e la Cornelia, così denominate dal loro proprietario. Più antica ma più raffinata è la Perennia; essa forse non giunse fino alla fine del secolo. Le scene sono greche e sono di una straordinaria delicatezza di linee nelle figure (fig. 292). Danzatrici in corta tunica, saltimbanchi burleschi, Satiri affaccendati alle bisogna della vendemmia, Satiri e Menadi occupati al sacrificio di un porcello, Nereidi con le armi di Achille, Eracle effeminato presso Onfale camuffata con la sua pelle leonina e con le sue armi, cacciatori in una movimentata lotta contro le fiere, giovani e fanciulle che compiono in svariate pose, ma con una dignità che toglie all'atto ogni ombra di sensualità, la suprema dedizione dell'amore, tutti i soggetti sono concepiti e trattati nello spirito greco e non v'è accenno in essi di concezione etrusca. In qualche caso si può intravvedere il modello a cui risalgono: le scene di caccia appaiono di stile lisippeo. Talvolta (vasi con figure delle Muse) vi sono aggiunte le iscrizioni greche, e greci anche di nome sono non di rado i lavoranti

(Tigrane). Se al gaio banchettante l'artista ha voluto ricordare con la decorazione della coppa la caducità della vita e quindi di ogni gioia umana, lo ha fatto, non lungo la linea dello spirito etrusco, rappresentando tormenti minacciosi dell'Erebo, ma secondo lo scetticismo irreverente dei Greci, rappresentando scheletri danzanti. Il confronto con una simile coppa d'argento iscritta di Boscoreale fa credere che anche nel vaso aretino fossero immaginati gli scheletri di uomini illustri, specialmente filosofi. E così la coppa conviviale della Perennia tra i due estremi dell'abbraccio d'amore e della distruzione della carne sembrava chiudere il principio e la fine della vita, la gioia e il dolore.

Accanto alla coppa figurata v'era la coppa semplicemente ornata e la fantasia dell'artista si sbizzarriva qui, come nelle lastre Campana, nella combinazione elegante

Fig. 291 — Oinochoe con Vittoria che sacrifica il toro — BOSCOREALE — *Louvre, Parigi.*

dei più svariati motivi floreali. Del resto l'elemento vegetale non mancava neanche nelle coppe figurate o come corona di lauro o di olivo o di edera lungo l'orlo del vaso, o come cesto di foglie di acanto al fondo di esso. Talvolta le figure stesse dei genî femminili e maschili terminavano inferiormente a fogliami.

Di fronte alla Perennia la Cornelia appare povera e inabile. Minore eleganza nella forma della coppa, spessore maggiore della parete, uso di ornamenti applicati, rilievo più accentuato e di contorno più forte, minore fantasia nella scelta delle scene la distinguono a prima vista dalla fabbrica rivale (fig. 293). Ma essa ha carattere più romano. Lo ha specialmente nel suo prodotto migliore, nella coppa con figura di un generale loricato e con festoni: nell'una e negli altri è evidente l'affinità con l'arte augustea, ciò che conferma la sua età verso la fine del I secolo a. Cr. E con essa sparisce all'improvviso la ceramica aretina figurata come all'improvviso era sorta.

Muse.

Vendemmia.

Genî alati suonatori di flauto e cetra.

Caccia.

Fig. 292 — Coppe aretine della fabbrica Perennia — *Museo, Arezzo.*

Più lunga vita ebbe invece l'arte degli stucchi decorativi delle volte e dei soffitti. Sorta nel I secolo a. Cr. essa ebbe rigogliosa fioritura fino a tutto il II, durò per altro fino a che ebbe vita l'architettura imperiale romana, di cui spesso era la finissima trina che nascondeva i mattoni contesti. Sembra quasi impossibile, tanta è la varietà dell'aspetto, di poter enumerare i motivi di questi stucchi che decoravano tombe e case, eppure si tratta della felice combinazione intorno a spazî rettangolari, elissoidali, a losanga di pochi motivi architettonici (kyma ionico, lesbio, astragalo) e floreali. Nei riquadri si hanno degli Amorini, Vittorie, Grifi (fig. 294) o scene tratte dal mito greco o dalla vita reale (fig. 295). E figure e scene sono plasmate con rapido

Fig. 293 — Coppa aretina della fabbrica Cornelia — *Collezione Bargagli, Sarteano.*

tocco, quasi con una tendenza impressionistica. Più facilmente dell'argilla delle lastre Campana e dei vasi aretini si prestava a ciò lo stucco. Perciò quest'arte porta all'eccesso della sottigliezza e della minuzia le qualità dello stile greco-romano.

Dall'arte degli stucchi, con cui era spesso combinata, non può distaccarsi quella delle pitture parietali. Non soltanto la sua vaga policromia ci è stata conservata dalle città sepolte sotto le ceneri del Vesuvio, da Pompei e da Ercolano, ma sul Palatino le fondamenta del palazzo imperiale flavio si erano appoggiate su case repubblicane riccamente decorate. Quindi, per quanto affidata come le altre a mani greche, anche questa manifestazione di stile si deve considerare italica e nel suo sviluppo si fa palese la crescente passione per il lusso.

Fig. 294 — Grifo, Amorino, Vittorie — STUCCHI DELLA FARNESINA, ROMA — *Museo delle Terme, Roma.*

Fig. 295 — Paesaggio — STUCCHI DELLA FARNESINA, ROMA — *Museo delle Terme, Roma.*

Quando questa decorazione pittorica della casa privata si inizia, nel II secolo a. Cr., essa si limita ad una partizione orizzontale della parete di stucco in rettangoli a rilievo di varî colori che volevano imitare il rivestimento di lastre di marmo (fig. 296). Ad essa si aggiungevano dei pilastri agli angoli e una cornice nell'alto. All' imitazione naturale di marmi successe ben presto una ricerca di effetto coloristico arbitrario col giallo, col rosso e col nero. È questo lo stile dell' incrostazione a rilievo.

Ad esso si sostituì verso la metà del primo secolo a. Cr. una sua imitazione dipinta sulla parete liscia, in modo che zoccolo, colonne o pilastri e cornice apparissero

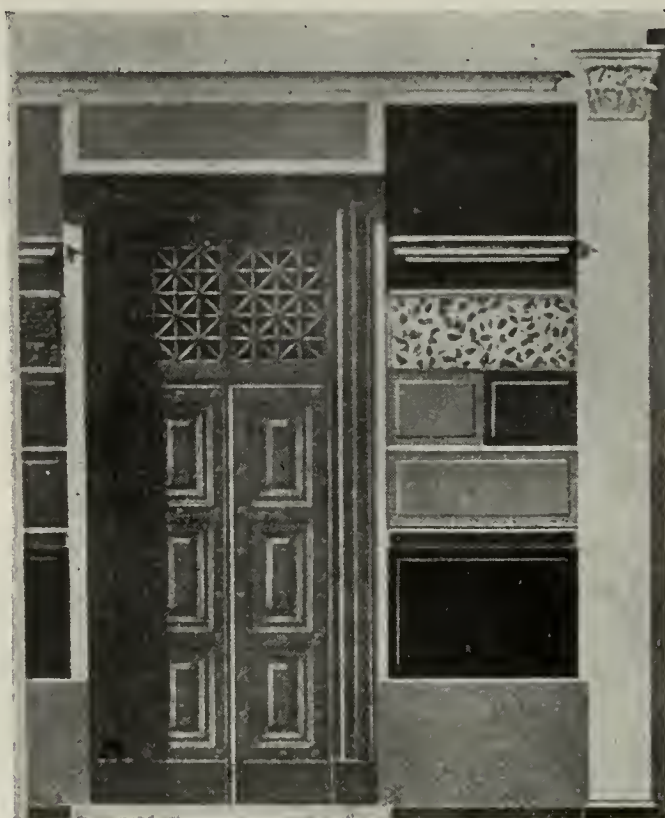



Fig. 296 — Decorazione parietale pompeiana del primo stile o stile ad incrostazione.

come illusivamente sporgenti. E si immaginò che tra pilastro e pilastro la parete si aprisse con la vista su un paesaggio o architettonico o campestre popolato di figure (fig. 297). Una volta sulla via di questa rappresentazione illusiva degli elementi architettonici della parete era breve il passo verso un distacco ancora maggiore, verso una rappresentazione di tutto un sistema architettonico di trabeazioni e basamenti aggettanti e di sottili colonne, che davano l'idea a chi guardava la parete di un allontanamento di essa nello spazio (fig. 298). Per corrispondere all'altezza della parete senza che la colonna nascondesse col fusto troppa parte di essa si dovettero assottigliare in proporzioni anormali colonne e pilastri dipinti. D'altro canto, immaginato aperto il fondo della parete verso una veduta paesistica popolata di figure, le figure ingrandendosi cominciarono ad occupare il maggiore spazio nel paesaggio e la parete quindi sembrò ridursi a cornice di una scena. Questo secondo stile o stile dell'archi-

Fig. 297 — Decorazione parietale pompeiana del secondo stile o stile in prospettiva.
DA UNA VILLA PRESSO BOSCOREALE.

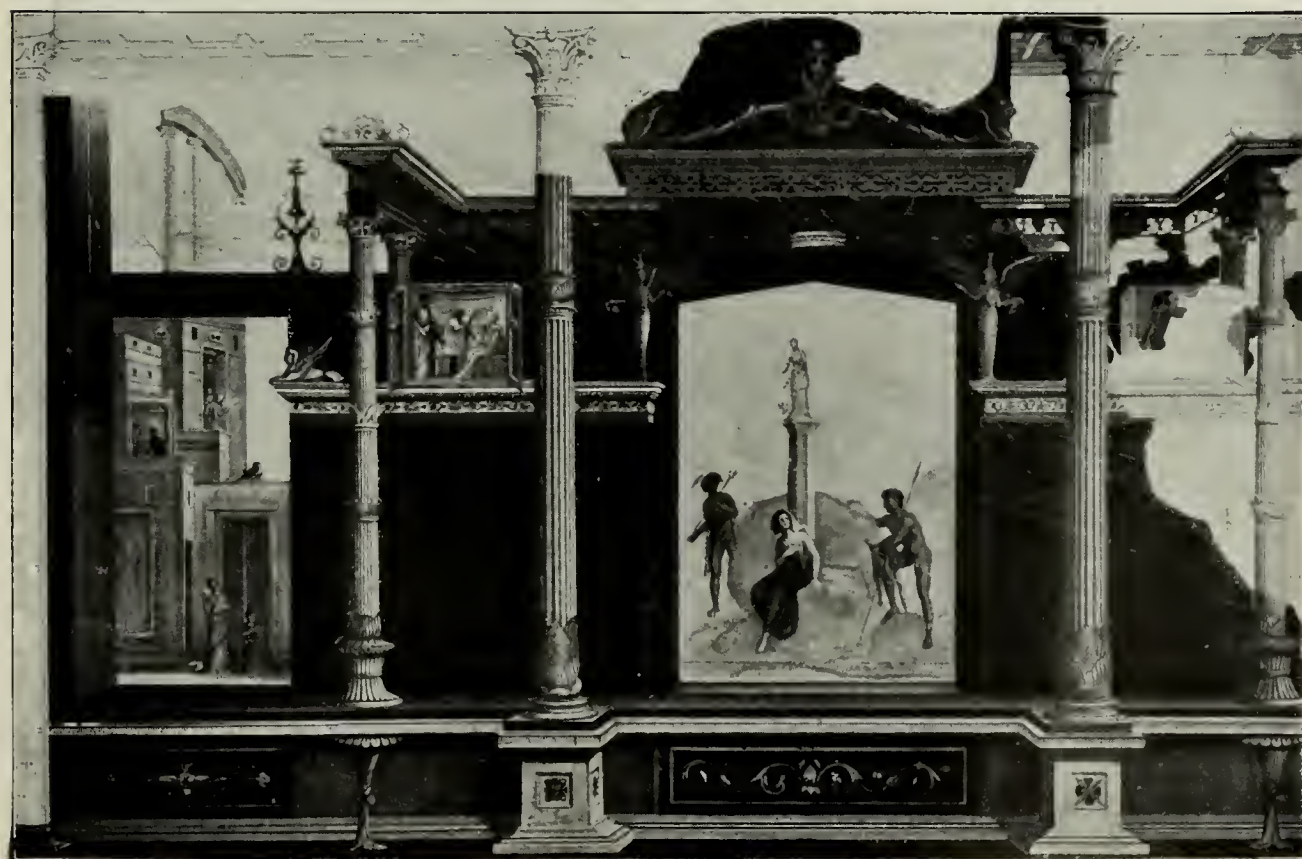



Fig. 298 — Decorazione parietale pompeiana del secondo stile o stile in prospettiva.
DALLA CASA DI LIVIA SUL PALATINO, ROMA.

Fig. 299 — Decorazione parietale pompeiana del terzo stile o stile della parete reale — DALLA CASA DI M. SPURIO MESOR, POMPEI.

tettura in prospettiva, che si distingue anche per i colori più vivaci (verde, violetto, rosso chiaro, giallo), durò per tutta la seconda metà del I secolo a. Cr.: ad esso appartengono le migliori opere della decorazione parietale.

La sua predilezione per le vedute paesistiche trova riscontro in un genere d'arte che venne in uso nell'età di Augusto. La tradizione letteraria anzi nominava l'artista Tadio o Studio come l'ideatore di esso. Ponti e ville, boschi e colline, piscine e canali, fiumi e sponde, con tutta la loro popolazione animata di figure naviganti, o in cammino su asinelli o su veicoli o intente a pescare, a uccellare, a cacciare, o occupate nella vendemmia o preoccupate nel guado, costituivano una decorazione amenissima delle pareti. E spesso era introdotto qualche motivo umoristico nell'atteggiamento delle persone. Forse da questo genere non si può distaccare la decorazione della villa di Livia a Prima Porta, presso Roma, dove le pareti di una sala sono come abolite da una veduta dipinta di un giardino lussureggiante.

Allo stile architettonico o in prospettiva si vuole che nel I secolo d. Cr. abbiano seguito successivamente due nuovi stili, di cui uno è quasi un pentimento dell'illusionismo architettonico cioè un ritorno sulla via del valore reale della parete, l'altro è invece un'esagerazione del valore illusivo portato sino all'estremo dell'apparente distruzione della parete.

I due stili sono contemporanei per quanto il secondo abbia goduto di maggior favore, abbia durato più a lungo e sia stato il predominante in Pompei nella ricostruzione delle case dal 63 d. Cr. anno del terremoto, al 79 d. Cr. anno in cui la città fu distrutta.

Nello stile della parete reale (fig. 299) si conservano trabeazione e colonne, ma, salvo che nella rappresentazione dell'inquadratura centrale, in cui del resto la sporgenza illusiva è assai ridotta, questi elementi architettonici divengono delle semplici delimi-

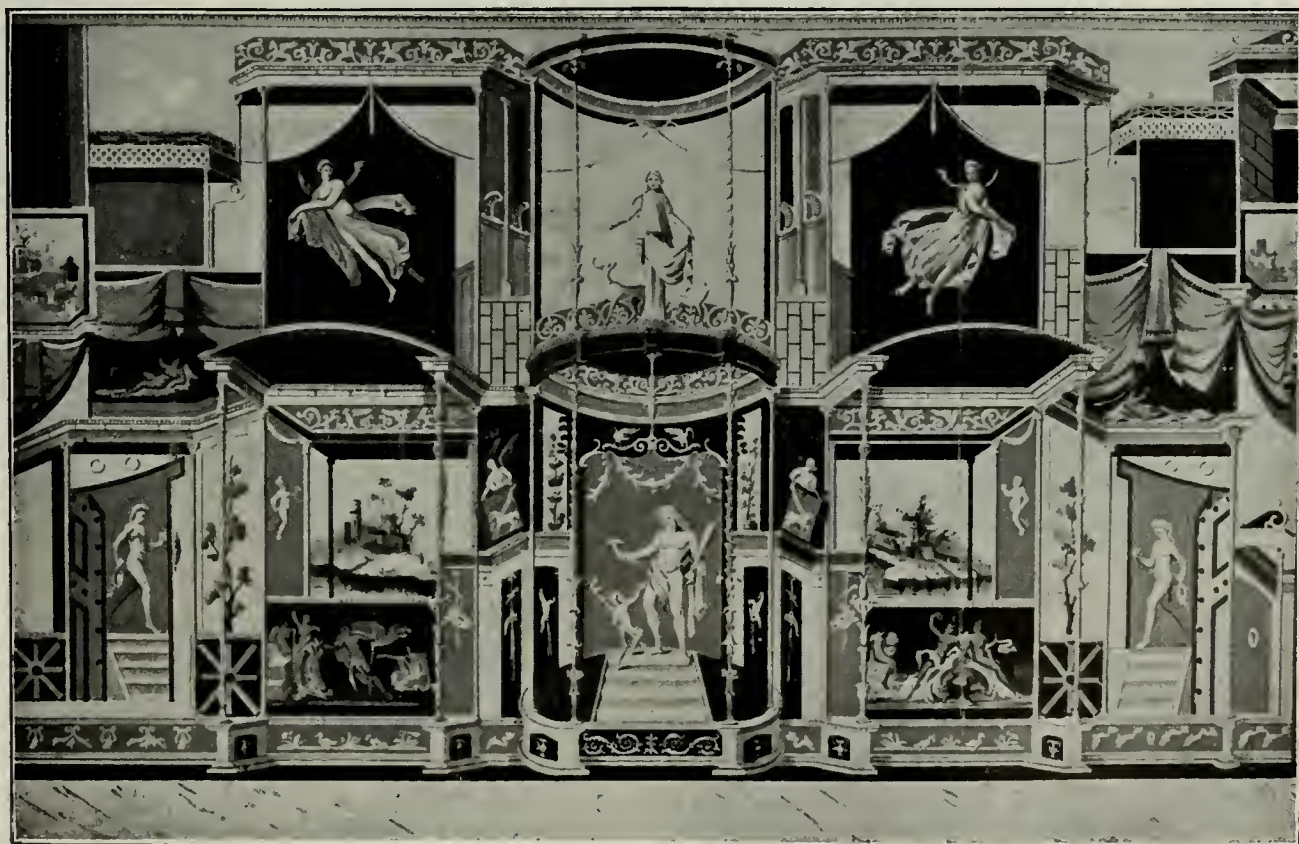



Fig. 300 — Decorazione parietale pompeiana del quarto stile o stile dell'illusionismo architettonico.
DALLE TERME STABIANE, POMPEI.

tazioni dei piani delle pareti. E, tolto il quadro centrale, i motivi ornamentali sono soltanto fregi e fasce con oggetti ed animali. In corrispondenza alla sobrietà dello stile i colori sono serî: vi prevalgono il bruno, il verde, il rosso, il nero, il violetto, mentre è più raro il giallo. Il quadro centrale di rado offre un colpo d'occhio verso

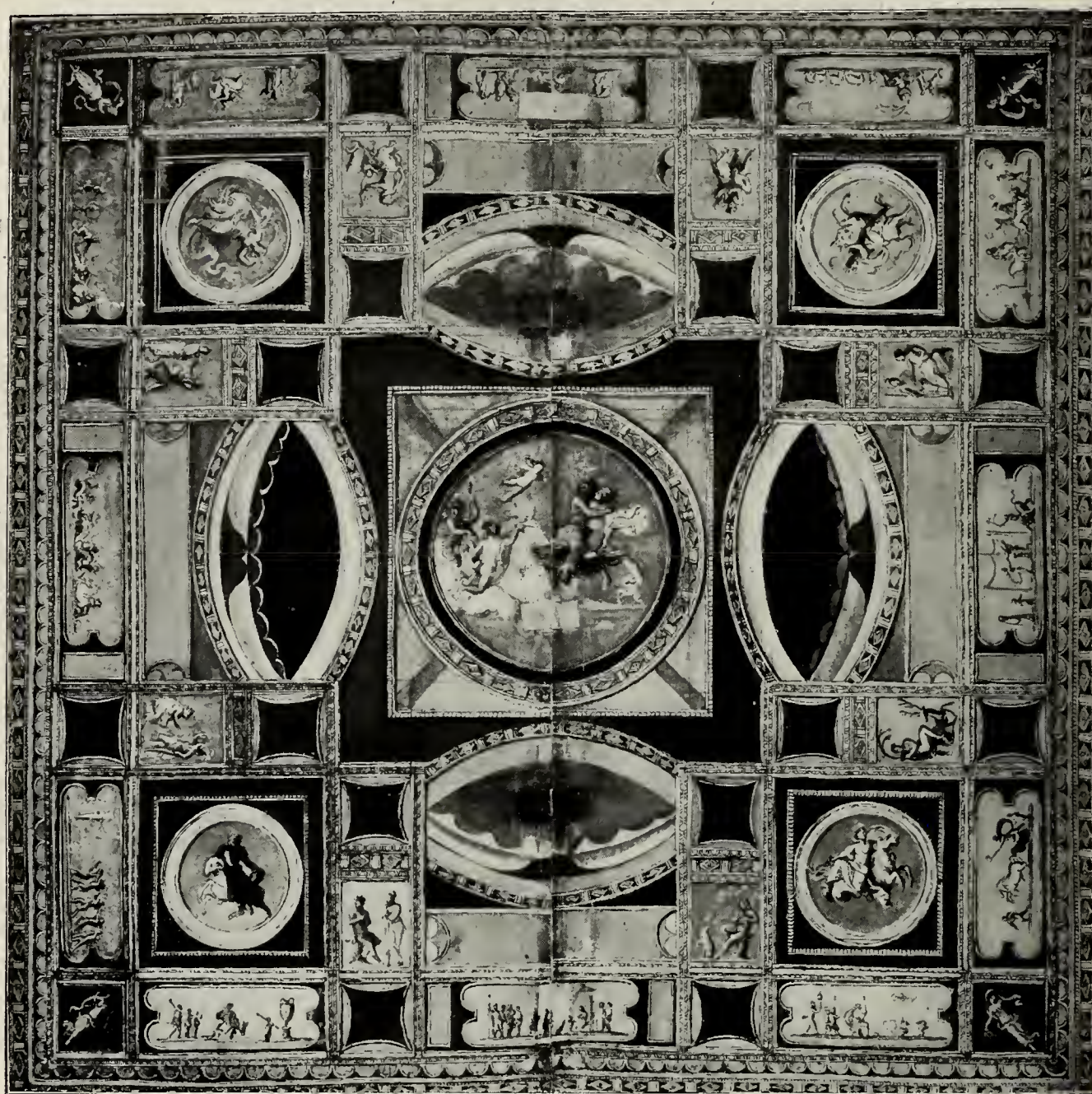



Fig. 301 — Soffitto della Domus Aurea di Nerone — ROMA.

l'aperto, per lo più è occupato da una scena figurata in cui i personaggi per le loro proporzioni e per la loro azione prendono il predominio sull'elemento paesistico. In complesso questa pittura sembra tendere verso un ideale di semplicità; perciò si è voluto vedervi un riflesso dell'indirizzo augusteo. Forse meglio è riconoscervi uno stile parallelo al secondo ed uscito contemporaneamente ad esso dallo stile ad incrostazione. Al secondo stile lasciò la ricca decorazione architettonica, accogliendo solo le sottili colonne, e dando la maggiore importanza alla scena figurata.

Il quarto stile (fig. 300) è invece realmente la continuazione del secondo. L'ampliamento illusivo dello spazio per mezzo di prospetti architettonici è portato all'estremo limite. Un fantastico giuoco di padiglioni e nicchie sporgenti, di cui volte e soffitti sono sorretti da colonnine vegetali steliformi, inverosimilmente sottili, distrugge in ordine sovrapposto qualunque valore reale della parete. L'impossibilità e l'artificiosità di questa architettura vengono quasi dimenticate di fronte al gentile ricamo delle sue forme. E nicchie e padiglioni hanno per sfondo dei minuscoli paesaggi oppure sono occupati da figurine volanti. Tuttavia talvolta questi aerei trafori incorniciavano riquadri con scene di carattere severo. Con la natura dello stile si accorda la predi-

Fig. 302 — Medea medita l'uccisione dei figlioletti — PITTURA PARIETALE, POMPEI — *Museo Nazionale, Napoli.*

lezione piuttosto fastosa per i colori vivi, spesso stridenti nella loro associazione. Quasi che l'aerea architettura fosse immaginata costruita in metallo, al bianco delle colonne e delle trabeazioni degli stili precedenti si sostituisce il giallo oro, talvolta l'oro stesso e gli sfondi risplendono per colori rari: cinabro, zafferano, turchino, porpora. Come nel terzo stile si è visto il riflesso dell'arte augustea, così nella sbrigliata fantasia del quarto si sono voluti riconoscere i caratteri dell'età neroniana.

Certo questo stile, anche qualora si sia sviluppato in Pompei, lo si deve ad un'ispirazione venuta dal di fuori, da Roma. V'è in esso quella stessa fragile minuzia, quella ricerca leziosa dell'ornato che è il principale carattere della decorazione nelle volte della Domus Aurea (fig. 301), del palazzo meraviglioso che Nerone aveva fatto costruire dagli architetti Severo e Celere e decorare dal pittore Fabullo. I tondi, i rettangoli, le mandorle del soffitto corrispondono per la loro partizione, che non lascia spazio libero, allo stesso spirito che moltiplicava sulle pareti pompeiane nicchie e padiglioni. È la medesima tendenza all'abolizione dello spazio reale del fondo. Ed eguali sono

le figurine volanti di Amorini e di Vittorie, gli animali reali e fantastici che occupano ogni tratto libero dell'inquadratura architettonica, i sottilissimi fregi floreali che si incrociano, si incurvano per accentuare l'unione degli elementi, per fare di scene, figure, ornamenti, un unico insieme. V'è in quest'arte l'orrore del vuoto. E la minuzia maggiore essa sembra raggiungerla nella volta di alcuni corridoî dove, aboliti i riquadri figurati, tutto il fondo è coperto da un fitto traforo geometrico-vegetale combinato con fogliuzze, fiorellini, boccioli, viticci, spirali a cui si accompagnano nello stesso aspetto figurine di Grifi e di altri esseri fantastici. La Domus Aurea di Nerone sepolta sotto le terme di Traiano, riempità di terra di scarico fino quasi alle volte, ridotta cioè alla apparenza di grotte, fu per l'arte del rinascimento uno dei campi di studio per i suoi « grotteschi ».

Nella pittura pompeiana dei tre ultimi stili se importante è la cornice decorativa, tuttavia essa sembra inferiore per arte al riquadro centrale della parete. Questo fu occupato di solito da composizioni a figure nelle quali hanno la prevalenza scene mitiche greche. Di esse si sono voluti talvolta additare i modelli in opere perdute della grande pittura del IV secolo a. Cr. e dell'ellenismo. E in qualche caso ciò potrà essere, ma per apprezzarle al loro giusto grado, per non attribuire a difetto del modello le manchevolezze di queste composizioni, trascurate spesso nel disegno e nel colore, incomplete nel loro sfondo paesistico, le pitture pompeiane vanno esaminate in sè stesse come un prodotto indipendente, come il frutto di una nuova ispirazione che l'inesauribile mitologia greca ha saputo dare all'arte. Certo in esse v'è la tendenza, ormai predominante nella scena mitologica, alla rappresentazione di uno stato d'animo di fronte all'avvenimento anzichè ad una azione violenta, sia quando Medea, oscura nel volto, medita l'uccisione dei figlioletti (fig. 302), sia quando è nel viso e nel gesto degli astanti la preoccupazione ed il dolore per il sacrificio di Ifigenia (fig. 303). Ma l'effetto il più delle volte si cerca di ottenerlo con la teatralità dei gesti, come quando Perseo porge cavallerescamente la mano ad Andromeda, liberata (fig. 304), per farla discendere dallo scoglio, o Teseo è abbracciato e baciato dopo l'uccisione del Minotauro dai giovanetti ateniesi liberati dalla morte, mentre si affacciano alla porta gli astanti per vedere il terribile mostro (fig. 305), o l'ardente Achille, rivelandosi uomo al clangore della tromba, afferra le armi e mette lo scompiglio tra le figlie di Licomede (fig. 306).

Come di fronte alla ricca mitologia greca disarmata fosse la povera leggenda romana lo mostra il fatto che in rari casi vediamo apparire i suoi soggetti, Enea ferito, Marte e Rea Silvia, e sono anche di dubbia interpretazione.

Al pari che nella parte decorativa v'è uno stile pompeiano nella trattazione delle figure e delle scene, specialmente nel nudo e nel volto. Questi volti spesso malinconici o attoniti, col bianco degli occhi che risalta sulla carne oscura dei maschi, col nero delle pupille che spicca invece sul candore della pelle femminile sembrano creati tutti secondo lo stesso tipo, di solito appaiono volti inerti anche nel colmo dell'azione. Di rado l'artista raggiunge qualche effetto migliore per contrasto come quando nel quadro di Eracle presso il piccolo Telefo pone il volto malizioso del Satirello al di sopra della donna incoronata che sembra assorta con i grandi occhi in un pensiero lontano (fig. 307).

Per quanto si esca dalla linea unitaria dello stile greco-romano che dal II secolo

Fig. 303 — Sacrificio di Ifigenia — PITTURA PARIETALE, POMPEI — *Museo Nazionale, Napoli.*

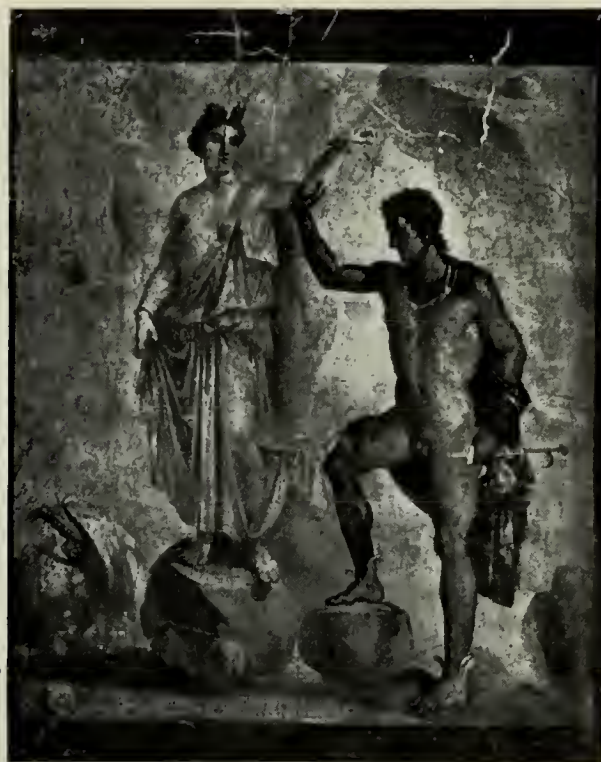



Fig. 304 — Perseo e Andromeda — PITTURA PARIETALE, POMPEI — *Museo Nazionale, Napoli.*

Fig. 305 — Teseo dopo l'uccisione del Minotauro — PITTURA PARIETALE, ERCOLANO — *Museo Nazionale, Napoli.*

Fig. 306 — Achille tra le figlie di Licomede — PITTURA PARIETALE, POMPEI — *Museo Nazionale, Napoli.*

a. Cr. con le terrecotte Campana scende sino all'impero con le pitture pompeiane, non avremmo osservato in ogni suo aspetto la posizione che lo spirito romano ha preso di fronte all'arte greca se non ricordassimo la prediletta arte del mosaico. Tappeto pietrificato, la sua tecnica certo ebbe origine nell'oriente o nell'Egitto ellenistico. Gli esemplari finora ritrovati nella penisola greca (Atene, Sparta, Preveza) sono tutti di età romana.

La derivazione ellenistica è del resto dichiarata dal più antico e dal più bello dei mosaici pompeiani, la battaglia combattuta da Alessandro ad Isso (fig. 308); la deri-

Fig. 307 — Particolare dalla pittura parietale con Eracle e il piccolo Telefo — ERCOLANO
Museo Nazionale, Napoli.

vazione alessandrina lo è dal grande mosaico di Praeneste con paesaggio nilotico (fig. 309).

Il mosaico, essendo soltanto traduzione della pittura in una tecnica più resistente, mancava di un repertorio proprio di soggetti, anzi, applicato al pavimento, si trovava sempre in una falsa posizione di prospettiva rispetto a chi guardava. Tuttavia sembra che nel periodo ellenistico avesse avuto talvolta uno spunto felice quando, come nel palazzo reale di Pergamo, il pavimento a mosaico aveva riprodotto l'aspetto di una sala non spazzata. Lo ebbe anche in età romana quando finse il pavimento ridotto a piscina popolata di ogni sorta di animali marini (fig. 310). Ma di solito quest'arte nell'età romana invece oscilla tra la scena mitica (incantamento di Orfeo, Palermo; corteo di Poseidon e Anfitrite, Pompei, fig. 311) e quella o simbolica (adunata di dotti o scuola di Platone, Pompei, fig. 312) o reale (adunata di attori tragici o comici, Pompei), tra il quadro di genere (Amorino sul leone, Pompei; lotta di un Centauro

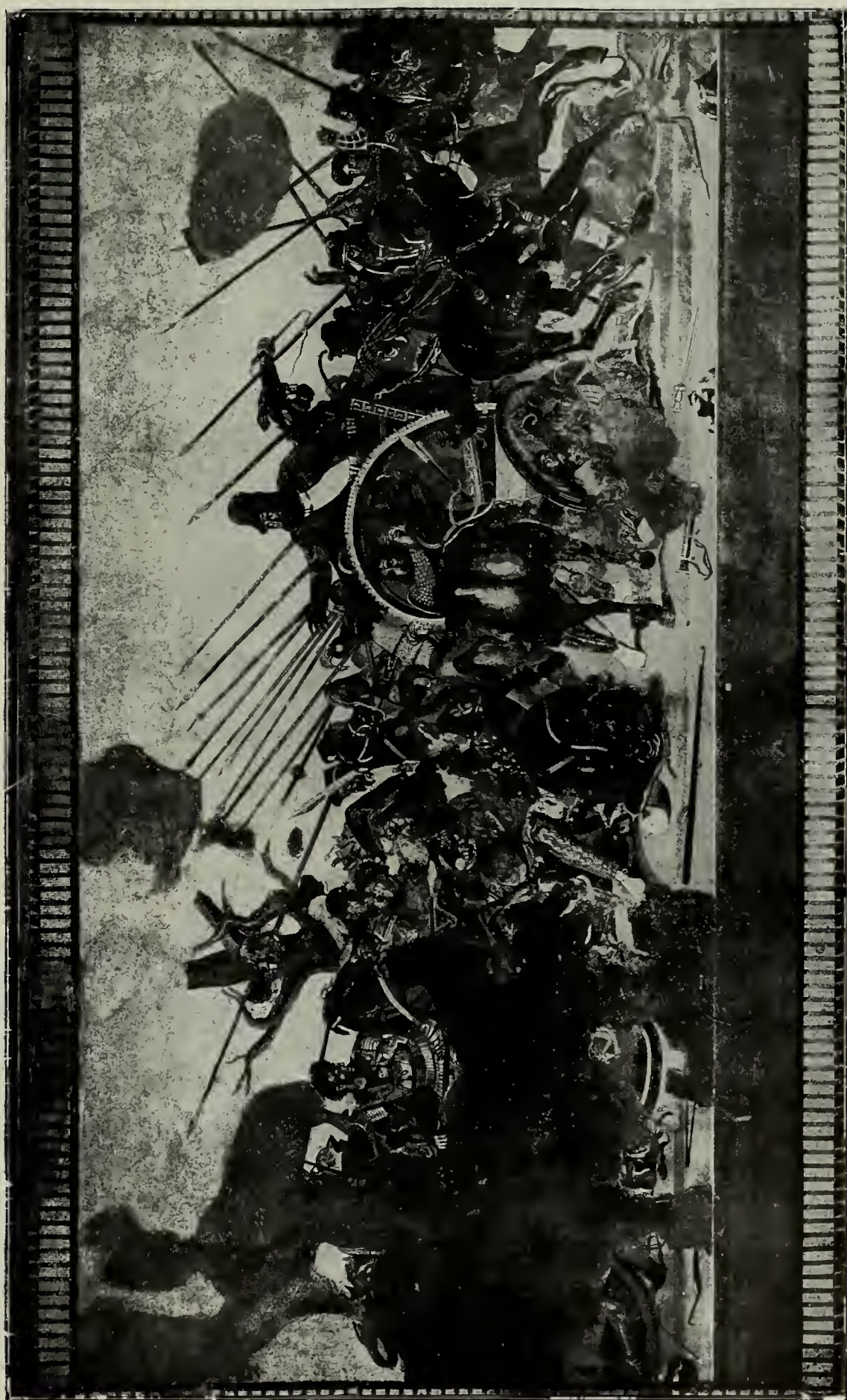



Fig. 308 — Battaglia d' Isso — PAVIMENTO IN MOSAICO, POMPEI — *Museo Nazionale, Napoli.*

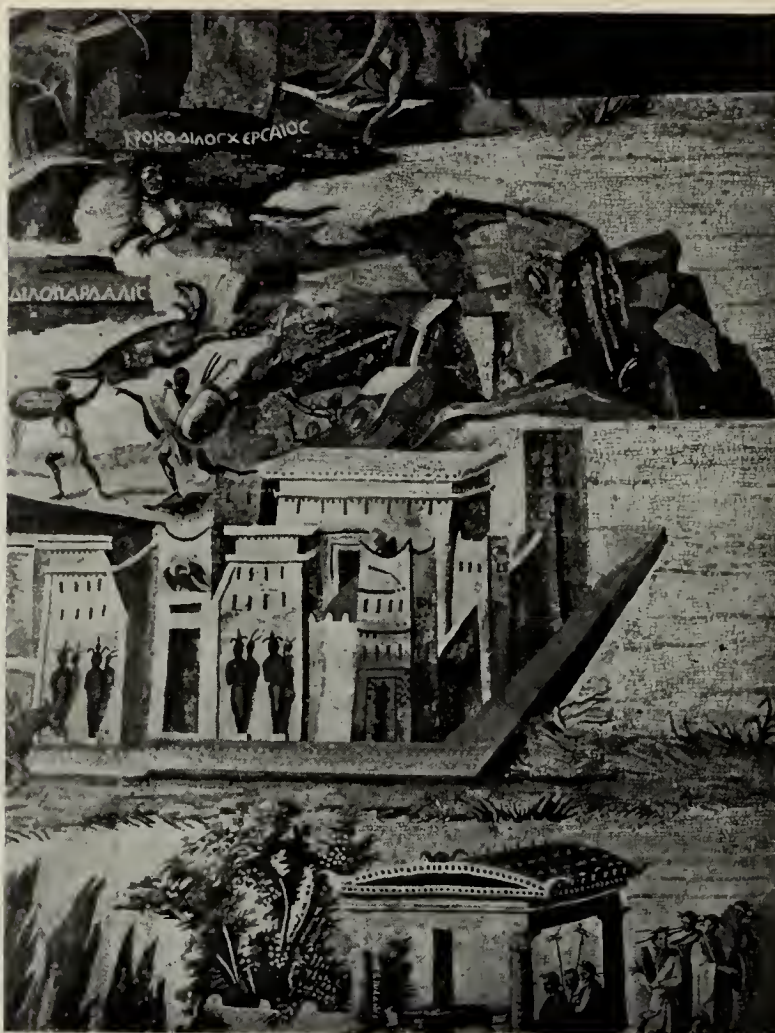



Fig. 309 — Paesaggio nilotico — PAVIMENTO IN MOSAICO — PALAZZO BARBERINI, PALESTRINA.

contro fiere, villa di Adriano, Roma, fig. 313) e la scena gladiatoria, tra la natura morta e la rappresentazione di animali. Ma durante l'impero, nella difficoltà di coprire con scene a mosaico intere e vaste sale, si limitò l'uso della parte figurata al tondo centrale e agli angoli che furono riempiti con busti e teste (dèi, Sileni, Menadi, Stagioni).

Rami floreali, tralci di vite e festoni spesso sorretti da maschere teatrali (fig. 314) costituivano da principio l'inquadratura decorativa della scena figurata, più tardi cominciarono a prevalere meandri, trecce, spesso rappresentati corporeamente in prospettiva, e il grande spazio lasciato libero dalle figure fu diviso in riquadri con nodi, stelle, rosoni, pelte e scacchiere.

La grande diffusione che il mosaico ebbe durante l'impero portò ad una deca-

Fig. 310 — Pesci — PAVIMENTO IN MOSAICO, POMPEI. *Museo Nazionale, Napoli.*

Fig. 311 — Poseidon e Anfitrite — PAVIMENTO IN MOSAICO, POMPEI — *Museo Nazionale, Napoli.*

Fig. 312 — Adunata di dotti — PAVIMENTO IN MOSAICO, BOSCOREALE — *Museo Nazionale, Napoli.*

denza di alcuni dei suoi prodotti. Decadde la tecnica perchè, dovendosi far presto, si ingrandì la pietruzza o tessera musiva e quindi minori furono gli effetti per la combinazione dei colori. Non più si conserva la minutezza delle pietre che nel mosaico delle colombe (Museo Capitolino, Roma) fa contarne 60 in un centimetro quadrato. Ed allora, data l'impossibilità di ottenere vivi effetti policromi con le tessere grandi, si rinunciò parzialmente al colore: mentre i mosaici di età repubblicana e del I secolo d. Cr. cercano di gareggiare con la pittura, dalla metà del II secolo i colori prevalenti rimangono il bianco, il nero, il rosso, e il mosaico più diffuso è quello bianco e nero.

Ma di tutte le tecniche essa fu la più vitale, e fu anche tra quelle più larga-

Fig. 313 — Lotta tra un Centauro e fiere — PAVIMENTO IN MOSAICO DA VILLA ADRIANA, ROMA — *Berlino.*

mente accolte dal Cristianesimo, anzi ebbe una rinascita sotto di esso. Il mosaico pavimentale poteva nel IV secolo d. Cr. creare i magnifici esemplari di Aquileia (fig. 315). Ma gli animali e le scene simboliche del Cristianesimo primitivo, insinuatisi tra i soggetti pagani, indicano che ormai il mondo romano è al tramonto.

E dal pavimento il mosaico col Cristianesimo salì alla parete, ebbe l'oro e fu la smagliante arte di Ravenna. Fu anche Bisanzio e traversò tutto il medio evo.

Accanto al mosaico Roma conobbe l'intarsio in marmo che oltre che nella decorazione geometrica volle cimentarsi nella figura, ma la difficoltà della tecnica, soprattutto gli scarsi effetti che se ne potevano trarre a causa dei colori unitarî cioè della

Fig. 314 — Festoni e maschera teatrale — PAVIMENTO IN MOSAICO, POMPEI — *Museo Nazionale, Napoli.*

mancanza di chiaroscuro ne ridussero l'uso: esso fu quasi per intero limitato a pavimenti (palazzo dei Flavî).

Copie in marmo e in bronzo dei capolavori greci, riadattamento di alcuni tipi con vacuità accademica o teatralità di pose nelle statue della scuola pasitelica, leziosaggini arcaistiche e svolazzi di panneggiamenti ellenistici nei rilievi neoattici, minuziosa e trita esuberanza di motivi floreali e di complessi architettonici, scene del mito e scene di genere nelle varie manifestazioni dello stile greco-romano, nelle lastre Campana, nel vasellame d'argento, nella ceramica aretina, negli stucchi delle volte e nelle pitture parietali, ricchezza policroma di mosaici, questo è quanto il gusto di Roma ha creato dal II secolo a. Cr. in giù venendo a contatto dell'arte greca. Nel generale indirizzo di quest'arte, che, trascurando ogni còmpito ispirato dalla religione, anzi riducendo la scena mitica sempre più ad ornamento, tutta si rivolge all'ab-

bellimento della vita privata dalla casa alla suppellettile, si rispecchiano le condizioni della civiltà romana salita dalla semplicità repubblicana al gusto raffinato e alla passione

Fig. 315 — Pavimento in mosaico — AQUILEIA.

del lusso dei nuovi ricchi dominatori del mondo. E quest'arte greco-romana può a seconda dei punti di vista considerarsi assoggettamento greco ai bisogni del Romano

oppure moda sopraffattrice che continuava a dettare legge dalla Grecia, ma non è ancora arte originale romana, non è ancora Roma.

ARCHITETTURA

Roma è l'impero, è l'arte imperiale, è l'arte messa a servigio di un'idea, per quanto affidata ancora a mercenarie mani greche. Ed essendo arte di affermazione sulla vita fu soprattutto architettura. Non il pennello e la gradina ma il filo e la squadra si addicono al Romano che anche con l'arte misura il mondo. Il solo scritto originale della letteratura latina sull'arte è l'Architettura di Vitruvio.

Il Greco dell'età classica alza i templi sulla rocca inaccessibile o li confina in solitudini appartate nei santuarî: il Romano raccoglie la sua maggiore architettura nel Foro là dove pulsa febbrile l'attività della vita pubblica. Se vuole sollevare il tempio al disopra degli uomini lo eleva sul podio. E all'antico Foro repubblicano stringe attorno una siepe di Fori imperiali.

L'architettura greca è tutta pietra e marmo, è pezzo connesso a pezzo, è lenta cesellatura di una forma perfetta: l'architettura romana è nucleo di cemento, sassi e mattoni, è massa che sembra sia stata colata di getto, è celere elevazione di un segno di dominio. Sovrasta gli uomini con la mole non con la posizione naturale. Rimane imponente, anzi sembra più rudemente romana, quando il tempo ne ha sgretolato la crosta straniera di marmi e di stucchi ma non ne ha potuto rosicchiare la robusta ossatura.

L'architettura greca è costruzione esteriore da essere contemplata, è colonnato largo e luminoso ma cella oscura ad angusta: l'architettura romana è vasto ed utile spazio interiore per raccogliere un popolo, è blocco di muraglia che protegge e nasconde, all'esterno sembra nuda e inaccessibile fortezza, all'interno è respiro ampio di sale grandiose.

L'architettura greca è rigida linearità che gravita con l'intero suo peso, è pianta angolare che pare costretta dallo spazio esteriore; l'architettura romana è arco, è volta, è cupola che libera ascende, è pianta centrata che elastica sembra premere contro le mura incurvandole.

L'architettura greca è soprattutto omaggio alla divinità, è tempio, o è luogo di adunanza intellettuale, è teatro; l'architettura romana è anche tempio ed è teatro più vasto, è anfiteatro, ma è soprattutto utile offerta ai bisogni reali della comunità, è l'ampio rettilineo della strada, è lo slancio ardito del ponte, è il ritmo arcuato dell'acquedotto, è la vasta basilica, è la terma colossale.

Ma questa è l'architettura imperiale: prima di giungere ad essa non breve e non facile è stato il cammino.

Il Lazio e Roma nel primo periodo repubblicano condividono per l'architettura le sorti dell'Etruria. Vi trovammo già il tempio di legno e di mattoni crudi.

Il sistema architettonico dell'arco o della cupola ottenuti con l'aggetto graduale dei filari di blocchi, se nel Lazio non appare adoperato come nell'Etruria per i sepolcri, giacchè la civiltà latina ignorò l'ipogeo, si trova applicato a costruzioni utilitarie, in Roma nel serbatoio capitolino detto il « Tulliano » al disotto del « Carcere », a Tuscolo in una fontana sotto le mura dell'acropoli.

Così egualmente il Lazio non puo distaccarsi dall'Etruria e dall'Umbria per le

forti mura della città. In tutte e tre le regioni il sistema certo fu importato dal di fuori. Fu imitazione di architettura greca. Esso fu applicato largamente nel paese montuoso dell'Italia centrale, fu raro invece nelle città della Sicilia e dell' Italia meridionale, che, fenicie o greche, dovevano, sì, difendersi dagli indigeni in terra ma ancor più dovevano difendersi le une contro le altre sul mare, fu ignorato nella valle padana, dove forse, nella pianura alluvionale, per l'assenza di materiale roccioso alla mano, mancò il primo invito alla loro costruzione.

Ma nell'Italia centrale, mentre l'Etruria pur presentando i varî sistemi del blocco rozzo, del blocco poligonale liscio e del blocco squadrato, non possiede complessi di mura che si impongano per la loro grandiosità, e lo stesso vale quasi sempre per l' Umbria (Reate, Cesi, Ameria, Todi, Vettona, Spoleto), nel Lazio invece, tanto nel

Fig. 316 — Porta delle mura — SEGNI.

paese dei Latini quanto in quello degli Ernici e dei Volsci, alla formidabile difesa naturale della città collocata sul monte si aggiunge spesso l'imponenza del muro e la mole dei blocchi adoperati (Praeneste, Anagni, Alatri, Arpino, Ferentino, Segni, Cori, Norba, Sezze, Terracina). Il sistema qui prevalente è quello poligonale, sia che il blocco venga lasciato rozzo alla superficie e non sia legato agli adiacenti con taglio preciso degli angoli (Segni, fig. 316), sia che presenti superficie liscia e connessure nette (Ferentino, fig. 317). E si hanno anche due tipi di porte, tanto quello coll'architrave rettilineo quanto quello con i filari aggettanti e convergenti ad angolo: talvolta i due sistemi sono combinati giacchè sopra alcuni filari aggettanti è poggiato un architrave piatto.

Dinanzi alla grandiosità delle mura latine che più sembrano richiamare a prototipi egei rimane il dubbio se essa indichi maggiore antichità o non sia prodotto di uno sviluppo locale che a bisogni più sentiti di difesa ha opposto più salde mura. Uno scavo fatto nelle mura di Norba, che del resto hanno già un indice di età non

molto antica nella torre a parete ricurva (fig. 318), ha dimostrato che esse non possono essere anteriori al principio del V secolo a. Cr. È verosimile quindi che, nonostante la somiglianza del grandioso aspetto, le mura di fortificazione in Italia nulla abbiano a che fare con l'età micenea ma che si debbano ad un'ispirazione greca diretta od indiretta incominciata nel VII-VI secolo a. Cr., quando del resto anche in Grecia, là realmente conservato per la derivazione dalla civiltà micenea, il sistema predominante di costruzione era quello poligonale con blocchi lisci e ben connessi. Ed allora può anche domandarsi se prima che nell'Etruria questo tipo delle mura di fortificazione non abbia fatto il suo ingresso nel Lazio.

Certo è ad ogni modo che Roma con le sue mura repubblicane di blocchi rettangolari anzichè nel raggio della civiltà del Lazio sembra muoversi dentro quello della civiltà etrusca: la maggiore somiglianza le sue mura l'hanno con gli avanzi di quelle di Veii. Esse forse imitarono la difesa della sua nemica. di cui la leggenda voleva che avesse oltrepassato la cerchia non per assalto ma per tradimento attraverso il cunicolo sotterraneo.

Ma queste mura di pietra racchiudevano una città che accanto a pochi edifici pubblici, anch'essi in pietra (tufo e peperino), era costituita da case in legno e mattoni crudi. L'originalità dell'architettura romana ebbe inizio col ritrovamento di una nuova tecnica dalla quale fu assicurato all'edificio anche privato una maggiore durabilità. Con un conglomerato di schegge di pietra e di cemento, il cosiddetto « opus caementicium », non soltanto fu data saldezza alle fondamenta ma furono elevate le mura. Per costituire la parete liscia si appuntarono nell'amalgama delle piramidette di pietra, che disposte non in file orizzontali ma in file verticali a contatto per gli angoli davano l'aspetto delle maglie di una rete, donde il nome di « opus reticulatum ». Questo sistema struttivo, in cui i piccoli elementi dell'interno e della fodera erano legati tra loro, sostituiva all'individualità dei singoli massi nella costruzione con pietre sovrapposte un organismo unico: potrebbe paragonarsi alla costituzione molecolare. E l'opera cementizia, appunto per questa sua natura che lega i singoli in un tutto, trova il suo ingresso anche nella costruzione in pietra, diviene midollo interno che unisce in una resistenza meno scompaginabile le pietre del paramento esteriore. L' « opus reticulatum » che fu il sistema predominante nei due ultimi secoli della repubblica durò anche nel I secolo dell'impero, e, per quanto più raro di fronte ad un'altra tecnica sorta nel frattempo, fa ancora la sua apparizione nel II secolo d. Cr. L'opera a sacco per la costruzione in pietra non fu mai abbandonata durante tutto l' impero.

La nuova tecnica che tolse il primato all'« opus reticulatum » fu il mattone cotto al forno. Con esso comincia l' « opus latericium ». In quale precisa età ne sia sorto l'uso è ancora ignoto. Come opera singolare veniva additato da Vitruvio il muro di mattoni in Arezzo e di esso si sono ritrovati degli avanzi. Nella città che conobbe argilla così fina per le sue ceramiche e seppe renderla così resistente nella cottura al forno poteva forse avere avuto uno dei più antichi impieghi il mattone cotto.

Ad ogni modo anche se sorse in età repubblicana il mattone fu il materiale tipico dell'età imperiale. E non mai più fu abbandonato: dall'impero lo ebbe e lo conservò l'architettura cristiana. Il vanto di Augusto che egli avesse trovato una Roma di mattoni e l'avesse lasciata di marmo può riferirsi all'aspetto esteriore, all'accrescersi della

Fig. 317 — Porta delle mura — FERENTINO.

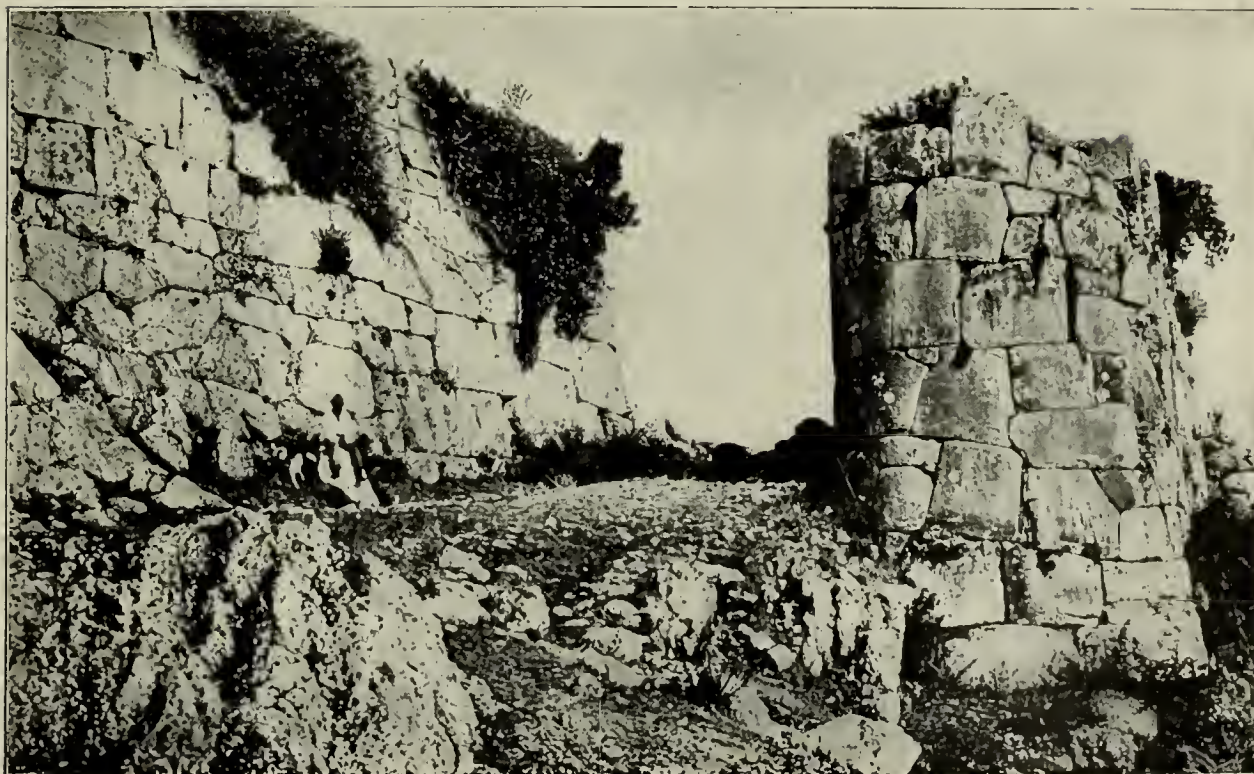



Fig. 318 — Mura — NORBA.

decorazione architettonica, all'uso delle colonne, delle trabeazioni, dei rivestimenti parietali, non alla tecnica della struttura interna.

E il mattone ancor più del conglomerato di pietra e cemento fu molecola dalla quale l'architettura potè trarre ogni composizione. Del conglomerato esso aveva i medesimi pregi della facilità del trasporto e della rapida messa in opera dei materiali. In più univa in sè la duplice funzione di elemento di struttura interna e di paramento esteriore, perchè la parte incastrata era materiale coesivo e struttivo resistente al pari del conglomerato, e l' orlo liscio dava aspetto piano e regolare alla parete, era rivestimento migliore delle piramidette incuneate dell' « opus reticulatum ». Per questo la parete in mattoni potè anche talvolta comparire nel suo nudo aspetto senza aggiunta di stucchi e di marmi.

La tecnica della costruzione in mattoni varia nei secoli e fornisce anzi un prezioso indice cronologico perchè presenta mutamenti non soltanto la dimensione del mattone ma anche quella dello strato di cemento intermedio.

E al mattone fu ancora più facile che al conglomerato di ottenere nuovi resultati nella forma e nell'elevazione del muro. La costruzione in pietra tendeva ad essere rettilinea perchè questo esigeva la forma squadrata dei blocchi. Ed il suo problema più inquietante era stato sempre quello della copertura del vano quando essa doveva farsi con pietra e non con legname. Esclusa la possibilità di una copertura con lastre piatte che presupponevano saldi sostegni interni una soluzione era stata data con la costruzione a falsa volta, cioè con l'aggettare graduale dei filari superiori, sia che fosse stata mantenuta la loro sagoma scalare, sia che con taglio obbliquo della faccia interna fosse stata ottenuta una volta liscia. E solo nel III-II secolo a. Cr. vedemmo apparire nell' Etruria il vero arco, in cui i filari di blocchi anzichè giacere orizzontali ed essere aggettanti sono radialmente incuneati. Ora invece con la costruzione in mattoni, in cui il singolo elemento, per la piccolezza della sua superficie esposta, non portava con sè di necessità un corso rettilineo della parete, trova largo ingresso nell'architettura la superficie ricurva applicata alla parete come abside, applicata al soffitto come arco, come volta, come cupola. E di riflesso si piegò alle nuove forme anche l'architettura in pietra.

La costruzione in pietra, pur nella saldezza dei suoi blocchi, aveva una capacità minima di coesione, perchè questa era data solo dalla gravità e dalle grappe metalliche di legatura, poteva quindi essere elevata a grande altezza ma era facilmente disgregabile quando alcuni dei suoi elementi avessero subìto uno spostamento. Ora invece con la costruzione in mattoni si raggiunge la medesima coesione di una massa monolitica, giacchè il suo elemento struttivo, oltrechè dalla forza di gravità, è tenuto fermo nell'insieme dalla sua cementazione: l'edificio può forse crollare per intero ma non si scompagina. Il tempio di Apollo a Selinunte, il tempio di Zeus ad Agrigento sono precipitati come frantumaglia di ossa, costruzioni invece come le terme di Caracalla, la basilica di Massenzio sono ancora intatte nel loro superbo elevato.

Possibilità di dare alla parete e al soffitto sagoma curvilinea, facilità di elevare mura a maggiore altezza generano uno dei tratti più distintivi dell'architettura romana in mattoni, la vastità dell'interno. Con l'abside sembra che la parete voglia uscire dal dritto filo per sottrarre alla terra uno spazio maggiore, con l'arco, con la volta, con la cupola sembra che la sala voglia salire ancora più in alto del punto a cui arrivano

Fig. 319 — Palatino — ROMA.

Fig. 320 — Porta del palazzo di Diocleziano in Salona — SPALATO.

le mura, che questo spazio voglia toglierlo al cielo. Tutto ciò non era stato conosciuto dall'architettura di Grecia.

Con la costruzione in mattoni e con la vastità dello spazio interiore si è capovolto infatti dalla Grecia a Roma il concetto fondamentale dell'architettura. La Grecia mira all'edificio dall'esterno e quando vuole ingrandirlo aggiunge al suo nucleo: alla cella del tempio primitivo cinge intorno il colonnato. Roma invece concepisce l'edificio dall' interno, per ampliarlo ne sposta in fuori le pareti e nel caso questo spazio interno lo partisce col colonnato.

Ma come sempre in ogni creazione d'arte rimane il quesito se la tecnica abbia favorito lo sviluppo della forma o se la forma desiderata abbia spinto l' ingegno alla ricerca della nuova tecnica. Il carattere interiore dell'architettura romana, per cui essa

Fig. 321 — Basilica di Massenzio — ROMA.

giunge alle vastità colossali delle basiliche e delle terme, era forse già nello spirito delle sue prime costruzioni indigene. Infatti uno dei lati più interessanti dell'architettura romana per la pianta degli edifici è il contrasto in cui spesso l'ha posta questo suo carattere originale incontrandosi con la natura esteriore dell'architettura greca che pur largamente accolse.

La casa prima di ogni altro edificio indica la tendenza dell'architettura romana. Questa non appare certo nella modesta capanna dei Prisci Latini che vedemmo riprodotta come urna cineraria nella prima fase del periodo del ferro: essa era semplice costruzione perimetrale e senza nessuna divisione interiore. Ma la tendenza dell'architettura romana è già nella casa repubblicana, forse riadattamento ampliato della casa isolata di campagna. Il nucleo della casa è l'atrio scoperto intorno al quale si aggruppano le stanze. Chiusa dentro il suo muro di cinta la casa viveva non della vita della strada ma della vita interna della famiglia. E l'atrio, semplice in origine, si arricchisce poi di quattro colonne che poste agli angoli dell' impluvio sostenevano il soffitto: in tal modo poteva essere accresciuta l'ampiezza dell'atrio. Con un progresso ulteriore

Fig. 322 — Tempio di " Minerva Medica ,, — ROMA.

Fig. 323 — Tempio di Giove — POMPEI.

un maggior numero di colonne ridusse l'atrio in un vero peristilio. Nell'aumento del lusso la casa ebbe aggiunte di camere e di quartieri, ma, anche se esse si debbono all'influenza greca come può talvolta indicare la loro nomenclatura, non turbarono il carattere tutto interiore della casa romana. Con questo certo non si vuole negare che anche la casa greca, appunto perchè casa, potesse raccogliere le sue parti intorno ad un cortile interno (Priene, Delo), ma dalle prime case preistoriche di Troia fino alle casette di età classica di San Mauro in Sicilia la tradizione più persistente

Fig. 324 — Tempio della « Fortuna Virile » — ROMA.

nel Mediterraneo è quella della casa rettangolare aperta sull'esterno, e appunto ad essa si contrappone il carattere della casa romana.

Per quanto ancora non nota in tutti i suoi elementi, analoga era nella sua struttura fondamentale la villa romana, che ancora più direttamente possiamo immaginare derivata dalla casa italica di campagna.

E tale carattere interiore la casa lo mantenne anche quando divenne palazzo imperiale. Esso non è prospetto, non è facciata, è recinto chiuso, sia che con le grandi volte sovrapposte si inerpichi verso il culmine del Palatino (fig. 319), sia che nella distesa di Salona difenda nel giro delle sue mura un cuore che palpita ancora per

Fig. 325 — Anfiteatro — POLA.

Fig. 326 — Porta dei Borsari — VERONA.

Roma, il cuore di Spalato (fig. 320). Il palazzo imperiale potrà oltre che di sale e di ambulacri arricchirsi di tempio e di stadio, potrà divenire immagine abbreviata di tutta la vita civile dell'impero ma rimarrà la casa interiore dell'età repubblicana.

E il medesimo carattere è nell'edificio pubblico di Roma. Invano si tenta di negare a Roma l'originalità facendola debitrice di ammaestramenti ellenistici. Anche se qualcuno ne ebbe, portò al maggiore sviluppo ciò che era soltanto in germe nell'ellenismo. Lasciamo da parte gli edifici il cui carattere di luogo destinato a stabile adunanza richiedeva di necessità una costruzione chiusa e interiore, come ad esempio la Curia, ma l'architettura romana contrappose alla greca la sua concezione originale in due tipi di edifici che erano destinati alla frequenza del popolo; nella basilica e nel mercato.

Portico aperto sul lato lungo con parete o camere nel fondo fu in Grecia, particolarmente in Atene, l'edificio per il riparo o per il passeggio. Lo dovette essere anche, perchè lo dice il nome di portico, quella « stoa basileios » di Atene dove siedeva l'arconte « basileus », il magistrato al quale dell'antico re era rimasta l'autorità di sorvegliante e giudice su tutte le cose sacre, che era anzi giudice supremo nei processi capitali. L'architettura romana invece fece della « basilica » un edificio chiuso con colonnato rettangolare all' interno: nel fondo opposto all'ingresso fu elevato il tribunale. Ed ebbe prospetto solo in uno dei lati stretti: l'esempio più antico è dato dalla basilica di Pompei. Questo carattere di edificio interiore fu conservato alla basilica anche quando invece di essere chiusa sui lati lunghi da pareti fu aperta con numerosi passaggi di archi e colonne, come la basilica Emilia, o quando con questi passaggi fu interamente aperta su tutti i lati, come la basilica Giulia in Roma. E tale carattere interiore ebbe la basilica nel suo esemplare più grandioso, in quella di Massenzio (fig. 321), prima delle modificazioni di Costantino, giacchè la parete di fondo era chiusa mentre gli altri tre lati erano aperti. E con l'abside del fondo e con le gigantesche volte l'architettura romana disse qui una delle sue parole più originali e più possenti.

Egualmente l'edificio del mercato era in Grecia portico aperto sul davanti. Lo è anche nell'esempio ellenistico della stoa di Attalo in Atene, che è svolta in lunghezza come il prospetto di uno scenario con i suoi vani di fondo schierati sul colonnato. Invece Roma fece del mercato un rettangolo chiuso da mura su tutti i lati e accessibile solo attraverso propilei e nell'interno dispose botteghe e colonnato. Ed impose anche questo tipo alla Grecia quando in Atene, non molto distante dalla stoa di Attalo, innalzò sotto l'Acropoli il mercato di età imperiale. Il medesimo contrasto tra porticato aperto ed edificio a portici chiuso si vede in Delo tra la stoa di Antigono Gonata e l'agora degli Italiani (schola Romanorum).

L'architettura romana chiuse non soltanto l'edificio ma anche il complesso degli edifici. Certo le alte mura di difesa intorno al Foro di Augusto saranno state innalzate per i pericoli di incendî contro il vicino quartiere, ma è un altro indice della tendenza dell'architettura romana ad isolare ogni spazio interiore. Del resto questa tendenza è già nella pianta del Foro di Augusto giacchè il tempio di Marte Ultore era chiuso dentro un recinto a due absidi. Ancor meglio il Foro Traiano con il recinto del tempio circondato su tre lati dal porticato, con la basilica Ulpia e con la grande piazza chiuse in mura absidate, isolato quindi per intero dall'ambiente esteriore, è testimonianza come la tendenza allo spazio chiuso abbia qui abbracciato tutto un complesso di piazze e di edifici.

Questa tendenza dell'architettura romana, agevolata dalla costruzione in mattoni, portò nella pianta alla preferenza per la forma centrata, cioè quella che simmetricamente potesse abbracciarsi dal centro in tutte le sue parti, in cui pareti, absidi e nicchie costituissero un sistema radiale (tempio di « Minerva Medica », fig. 322). Per altra via aveva già fatto capo alla medesima preferenza per la forma ancora più unitaria della costruzione circolare la tradizione architettonica che discendeva dall'urna cineraria a capanna. Circolari erano in Roma la « capanna di Faustolo » e la « casa di Romolo », circolare fu durante il periodo repubblicano talvolta il tempio (tempio di « Vesta ») e il sepolcro (sepolcro di Cecilia Metella). E circolare esternamente, centrato internamente, fu durante l' impero il tempio nella meravigliosa creazione del Pantheon ricostruito da Adriano. E quasi che fosse forma rituale, gigantesco ingrandimento dell'antica urna cineraria, circolare fu il sepolcro imperiale nel mausoleo di Augusto, nella tomba dei Flavî sul Quirinale, nel mausoleo di Adriano.

Fig. 327 — Teatro di Marcello — ROMA.

Ma l' architettura romana, pure affermandosi con queste sue caratteristiche che determinarono pianta ed elevato, non poteva sottrarsi all' influenza dell' architettura rettilinea greca, come anche non poteva abbandonare quella che, egualmente di origine greca, le era giunta in eredità dagli Etruschi. Tanto meno questo le era possibile in quanto che l'architettura greca, architettura di veduta esteriore, poteva rimediare al grave difetto dell'architettura romana, che, essendo appunto architettura di interno, mancava del suo compimento al di fuori. L'edificio romano all'esterno offriva solo delle pareti. Potevano esse, quando la pianta era circolare, apparire opera completa e finita anche soltanto nella regolarità della loro linea, più difficile era dare loro un prospetto quando intera o spezzata la facciata era rettilinea. Ma difficile fu anche il problema quando all'edificio circolare si volle dare un atrio di accesso. Residuo della costruzione di Agrippa o anch'esso costruzione di Adriano lo mostra il colonnato anteriore del Pantheon. Di fronte alla maestosa mole dell'edificio circolare il suo vestibolo a colonne è un'aggiunta inorganica e architettonicamente spiacevole. Esso segna l' incompatibilità tra l'architettura greca esteriore e rettilinea e l'architettura romana circolare ed interiore. Si comprende quindi come nel tempio di Vesta, cingendo l'edificio circolare di colonnato, si fosse già prima accettata la tradizione greca della tholos, e come lo spirito ellenizzante di Adriano avesse voluto fare del tempio di Venere e Roma esternamente un periptero di tipo greco. Ma la concezione romana vinceva lì nell' interno con la grande copertura a volta.

È infatti singolare che per ogni tipo di edificio, pur là dove sembra che accolga

Fig. 328 — Cornice dal tempio di Vespasiano — ROMA.

l'insegnamento greco, l'architettura romana l'abbia sottoposto ad una trasformazione che denota la fedeltà all'una o all'altra di quelle sue caratteristiche da noi messe in luce. Accoglie ad esempio per il tempio lo stile ionico o corinzio ma eleva il tempio sul podio e negli intercolumnî del vestibolo lascia la distribuzione e la spaziosità dell'antico tempio italico (tempio di Pola, templi di Pompei, fig. 323). Vuole dare

Fig. 329 — Fregio dal Foro Traiano — *Museo Lateranense, Roma.*

al tempio l'aspetto di un periptero, ma quasi per impedire che il colonnato togliesse spazio all' interno lo incastra nelle mura della cella, cioè sostanzialmente lo distrugge nella sua funzione (tempio della « Fortuna Virile » in Roma, fig. 324). Riceve dai Greci il teatro ma come se la bella cavea adagiata dinanzi alla scena bassa fosse luogo troppo aperto o poco concentrato, lo fa ripidamente affondato nel terreno e lo serra con l'alta scena a più piani. Raddoppiando la cavea del teatro crea un nuovo edificio per gli spettacoli, l'anfiteatro, e lo recinge tutto all' intorno con l'alto muro perpendicolare (Pola, fig. 325, Verona, Aosta, Roma, Cassino, Santa Maria di Capua Vetere). E dove non modifica la pianta o l'elevato aggiunge i suoi elementi caratteristici, l'arco, il timpano ricurvo, la volta, la cupola. Con l'arco ad esempio annulla la funzione del sostegno greco della colonna. Negli edifici ad arcate, dal Tabularium in poi, le colonne incastrate ai lati dell'arco divengono puro elemento ornamentale. Esemplare caratteri-

A. — Festone.

B. — Motivo floreale.

Fig. 330 — DECORAZIONE INTERNA E ESTERNA DELL'ARA PACIS AUGUSTAE IN ROMA.

stico di questo incontro tra l'architettura rettilinea greca e l'architettura curvilinea romana è la porta dei Borsari a Verona (fig. 326). In tutti e tre i piani del suo prospetto l'arcata è inscritta dentro l' incorniciatura rettilinea con colonne e pilastri inseriti nel muro, e nel piano mediano, come se l'arco non fosse sufficiente a spezzare questa cornice lineare, al disotto del timpano triangolare è inserito un timpano ricurvo.

Dopo la tecnica struttiva, dopo la pianta, dopo l'elevato v'è la decorazione cioè la scelta, la modificazione e la creazione degli stili. Troppo di quello che è caratteristico dell'arte romana si è voluto attribuire all'ellenismo e troppo del ricchissimo patrimonio architettonico degli edifici romani attende un'accurata classificazione. Innegabilmente Roma accoglie gli stili greci. Ma anzitutto evitò con straordinaria persistenza lo stile dorico. Alla sua colonna scanalata, mancante di base e con capitello a tronco di cono rigido, preferì lo stile tuscanico dalla colonna liscia, dalla ricca base sagomata, dal capitello ancora elastico nella sua linea curva e provveduto di gola ed anelli. E

attraverso l'esemplarità dell'arte romana (teatro di Marcello, fig. 327, anfiteatro flavio), l'ostracismo al dorico e la preferenza per il tuscanico passarono all'arte del rinascimento. Solo lo stile neoclassico ha riportato in onore il dorico. E la colonna liscia la unì anche al capitello ionico e corinzio. Imbozzacchì il capitello ionico e gli dette come al tuscanico gola ed anelli (tempio di Saturno, Roma). Nel capitello, per raggiungere maggiore ricchezza, creò il tipo composito, sovrappose la voluta ionica ad un cesto di foglie lisce (arco di Tito). Altro campo di variazione fu la base o l'alto basamento a pilastro quadrangolare con cui spesso si faceva più elevata la colonna per non doverla ridurre eccessivamente sottile ai lati dell'alto arco. Nella trabeazione, sia esso un'originale creazione ellenistica o sia romana, viene in grande uso lo spezzamento a dente per cui delle colonne poste dinanzi ad una parete sono più strettamente collegate alla parete stessa per mezzo di una trabeazione che sporge ad intervalli dal muro per poggiare sulla colonna.

E il carattere dell'architettura romana è evidente anche nella lavorazione delle parti decorative del capitello e della trabeazione. Esse sono, certo, quelle dell'architettura greca, sono l'astragalo, il kyma ionico, il kyma lesbio, il dentello, la palmetta, la foglia d'acanto, ma la sobria applicazione di ciascuno di questi elementi al suo membro architettonico, che era stata una delle qualità dell'architettura greca, scompare nell'architettura romana. I motivi decorativi si accumulano in fasce sovrapposte sulle parti della trabeazione in modo che essa è nascosta completamente sotto l'ornamentazione (fig. 328). Per offrire ancora più spazio ad essa si inseriscono piccole mensole e cassettoni. E per quanto l'architettura imperiale romana abbia abolito quasi del tutto nel tempio l'ornamento figurato talvolta è lasciato posto nel fregio a figure di oggetti rituali, a bucranî, a delfini e tridenti, a figure di Amorini desinenti in forme vegetali (fig. 329). E talvolta in questi motivi ornamentali ritroviamo il riflesso di quello stile greco-romano che riconoscemmo in tante serie di monumenti.

Oltre all'esuberanza dei motivi distingue quest'ornamentazione architettonica romana la sua lavorazione. Si segue in essa quello stesso cammino che vedremo nella scultura. Da una trattazione delle forme di delicata accuratezza e quasi di levigata rifinitura che distingue l'ornamentazione dell'età augustea (fregi e festoni dell'Ara Pacis, fig. 330), si giunge, con una crescente correzione di questo idealismo a contatto di un'osservazione più naturale, allo stile del periodo traianeo, che segna il culmine dell'arte romana. Allora le forme vegetali sono più animate (fig. 331). E poi comincia la decadenza: la forma del fogliame non è più studiata sulla natura ma è stilizzata e si dà ad essa una maggiore rigidezza con un più forte incavo, con un giuoco accentuato di luci e di ombre per cui sembra che l'ornamento sia a traforo (fig. 332). Attraverso l'arte di Settimio Severo questa tecnica, alla quale certo non si possono negare degli effetti di rilievo, giunge alla sua più netta espressione con l'arte di Costantino. Ed essa rimase in eredità all'arte ornamentale cristiana fino a che il rinascimento non richiamò all'osservazione della natura e dello stile classico e ridette all'elemento vegetale decorativo la finezza dell'arte da Augusto a Traiano.

Certamente, pur riconoscendo pregi e difetti, la parte ornamentale è il lato più debole dell'architettura romana. Ma ciò si spiega quando si pensa alla sua natura. Non arte di finezza esteriore essa era ma arte di struttura interna. Il Romano sapeva celermente e grandiosamente elevare non sapeva decorare. Forse riconoscendo questa

Fig. 331 — Fregio dal Foro Traiano — *Museo Lateranense, Roma.*

Fig. 332 — Fregio dal Foro Traiano — *Museo Lateranense, Roma.*

sua inferiorità l'architettura romana non volle porsi in gara e accolse dalla Grecia la sua decorazione: qualche volta la modificò ma non vi impresse il segno romano. E che l'architettura romana fosse essenzialmente parte struttiva lo prova l'imponenza che ancor oggi hanno i suoi ruderi oscuri, a cui il tempo ha tolto la trina greca, ogni candore di marmi e di stucchi.

Questa che dicemmo è l'architettura romana nella sua tecnica di costruzione, nella sua pianta, nel suo elevato, nella sua decorazione. Arte creata per un popolo utili-

Fig. 333 — Via Appia presso Terracina.

tario che tutto vide nel mondo sotto l'aspetto del dominio, essa ebbe fino dalla repubblica ma li accentuò durante l'impero i suoi còmpiti e furono tutti rivolti o all'utilità pubblica che dicesse ai soggetti quali benefici venivano dall'essere parte dello stato romano o alla glorificazione di questo stato.

E creò prima di ogni altra cosa la strada, l'arteria della vita. La costrusse così pratica nella direzione del suo percorso, così salda nella sua massicciata, così resistente nella sua pavimentazione che essa dura ancor oggi testimonianza di previdenza romana. Con la via Appia (fig. 333), la « regina delle vie », cominciata nel 312 a. Cr. traversò obbliquamente l'Italia meridionale e si affacciò sull'Adriatico a Brindisi alla porta più vicina di oriente. Con la Flaminia, la via verso settentrione (220 a. Cr.)

traversò obbliquamente l' Italia centrale per affacciarsi egualmente sull'Adriatico a Rimini, alla porta di là dell'Appennino verso la Gallia Cisalpina. Con le altre due strade adriatiche, la Valeria e la Salaria, traversava in linea più breve l'Italia centrale e sboccava sul mare, con la prima per la valle dell'Aterno, con la seconda per la valle del Tronto. Il prolungamento della Valeria fino a Fano e la strada litoranea dall'Aterno sino a Brindisi chiuse così in un grande triangolo il gruppo delle strade adriatiche.

Non strade trasversali ma una via costiera la posizione di Roma richiedeva per il Tirreno e questa fu l'Aurelia che giunta a Pisa orlò con il suo arco tutta la Liguria sino alle Alpi Marittime. Forse sotto il medesimo nome di Aurelia un ramo traversava l'Appennino e da Genova sboccava nella valle del Po. Una via interna, la Cassia,

Fig. 334 — Ponte — RIMINI.

fiancheggiando il Cimino e il lago di Bolsena e traversando a Chiusi la Chiana giungeva col suo rettilineo ad Arezzo e di qua seguendo la valle dell'Arno sboccava egualmente a Pisa.

La grande via settentrionale, l'Emilia (187 a. Cr.), dal punto di sbocco a Rimini percorreva sotto la linea dell'Appennino la pianura padana fino a Piacenza e traversato il fiume la risaliva sino ai piedi delle Alpi. Sulla sinistra del Po correva dalle Alpi all'Adriatico la seconda grande via settentrionale, la Postumia (176 a. Cr.).

Dentro questa fitta rete gettata tra i mari ed i monti d' Italia altre vie minori si irradiavano dal Lazio verso le città vicine, altre si distaccavano dalle vie principali. E fuori d'Italia, in ogni regione dove l'esercito romano marciò vincitore creò la strada.

Alla strada è legato il ponte romano, sia che lanci arditamente la sua grande arcata come il ponte di Narni, sia che gli archetti si inseguano bassi sul fiume come nel ponte di Rimini (fig. 334). In nessun'altra costruzione come nei ponti fu chiesto all'arco la più ardua tensione.

E sulla strada Roma piantò l'arco onorario. Volle che l'edificio d'onore eternasse

Fig. 335 — Arco di Augusto — SUSA.

la forma dell' arco di trionfo sotto cui era passato il duce vittorioso. E volle anche che la sua decorazione ricordasse questa vittoria.

Fig. 336 — Arco di Tito — ROMA.

Di fronte al candore delle Alpi l'arcó di Susa (fig. 335) narra in provinciali sculture l'accordo di Augusto con i Cozi, sulla sommità della via Sacra l'arco di Tito (fig. 336) celebra col trasporto del prezioso bottino la presa di Gerusalemme, sul culmine della via Appia l' arco di Traiano a Benevento (fig. 337) glorifica le benemerenze del saggio imperatore verso i cittadini di Roma e verso quelli delle province, ai piedi del Campidoglio l'arco di Settimio Severo ricorda le lotte contro i Parti e contro gli Arabi, tra il Palatino e il Celio l'arco di Costantino (fig. 338) segna la vittoria che doveva essere ascensione imperiale del Cristianesimo. Una selva di templi agli dèi copriva il suolo greco di Sicilia e d'Italia meridionale, selva di archi onorarî è quella che copre il suolo romano di tutta Italia: essi sono a Rimini

Fig. 337 — Arco di Traiano — BENEVENTO.

Fig. 338 — Arco di Costantino — ROMA.

(fig. 339) e ad Aosta, a Fano, ad Ancona e a Spoleto, a Santa Maria di Capua e a Canosa, a Trieste e a Pola (fig. 340).

Semplici di una nudità quasi ancora repubblicana i più antichi, si aggravano gli ultimi sotto le sculture, di mezzo le quali le Vittorie volanti, i trofei d'armi, i barbari prigionieri conclamano il plauso del trionfo.

Difatti il gruppo più antico è dell'età augustea, si inizia con gli archi di Rimini (27 a. Cr.) e di Aosta (25 a. Cr.) in cui si ha un solo fornice: esso è largo e basso

Fig. 339 — Arco di Augusto — RIMINI.

ed è fiancheggiato nel primo da una colonna corinzia per parte, incastrata nel muro, nel secondo da due. La decorazione figurata manca nell'arco di Aosta, si limita nell'arco di Rimini a due medaglioni che ricordano la simile ornamentazione della porta di Volterra. Alla medesima arte per l'ampiezza dell'arcata e per l'incorniciatura architettonica appartiene la porta dei Borsari in Verona.

Nell'arco dei Sergi a Pola il fornice è già meno basso e meno largo, e la decorazione figurata è più ricca: vi sono Vittorie volanti, festoni sorretti da Amorini, emblemi militari e motivi floreali. Quindi bene si colloca quest'arco verso la fine del I secolo a. Cr.

Dell' 8 a. Cr. è l'arco di Susa. Il fornice è simile per proporzioni a quello dell'arco dei Sergi e se la decorazione architettonica è ancora limitata alle colonne co-

rinzie, quella figurata si svolge con un intero fregio sui quattro lati dell'arco. Scultura affidata alle mani di uno scalpellino locale, che mancante di scuola sembra ritornato alle forme di un'arte infantile, le scene dei rilievi sono per altro romane nel soggetto, cioè nel sacrificio e nel trattato stretto tra Augusto e il re Cottius per l'assoggettamento delle quattordici popolazioni alpine che innalzarono il monumento.

In Verona l'arco, che sarà ricomposto, dei Gavii, opera dell'architetto L. Vitruvio Cerdo, monumento municipale dedicato a personaggi della famiglia Gavia, per la snel-

Fig. 340 — Arco dei Sergi — POLA.

lezza del fornice si ricollega agli archi di Pola e di Susa e per quanto la sua decorazione figurata e ornamentale si limiti ad una testa di Gorgone nella volta e alle candeliere sui pilastri dell'arco non può essere di essi più antico.

Per lo studio dell'architettura dell'arco dobbiamo poi discendere sino all'arco di Tito, innalzato da Domiziano dopo la morte del fratello (84 d. Cr.). Il fornice è ancora uno solo ma la coppia di colonne corinzie su alto basamento che lo fiancheggia è già più spazieggiata e v'era nel suo intervallo, per quanto ora in gran parte di restauro, la modanatura di una finestra simile alle nicchie dell'arco di Aosta e di Verona. Ma il maggior mutamento è nella decorazione. Già la parte ornamentale è ricca con la volta a cassettoni e con le candeliere floreali. E più ricca ancora è quella figurata. Non soltanto essa occupa sulle due facce la chiave di volta (Roma e Genio del po-

polo romano) e le lunette tra le colonne e il fornice (Vittorie volanti con insegne militari), non soltanto si distende come fregio (sacrificio dopo la vittoria) nella trabeazione della facciata rivolta al Colosseo e si incastona nell'alto del fornice con il medaglione dell'apoteosi di Tito assunto in cielo dall'aquila, ma è applicata con due quadri a rilievo alle pareti interne dell'arco. Ed in essi è la legittimazione dell'arco onorario, è il trionfo per la guerra giudaica: spezzato in due parti vediamo passare il corteo, prima l'imperatore sul carro preceduto dalla dea Roma, poi i portatori del bottino, della tavola di presentazione e del candelabro.

Poco più di un trentennio separa l'arco di Tito dall'arco di Traiano a Benevento (113-114 a. Cr.) ed in esso se è mantenuto un solo fornice, si è per altro arricchita la decorazione fino a coprirne l' intero arco, giacchè alla chiave di volta e alle lunette, al fregio della trabeazione e ai due riquadri interni del fornice si è aggiunto sulle due facciate, egualmente divise in riquadri, lo spazio tra le due colonne accoppiate e quello dell'alto attico ai lati dell'iscrizione. E in queste scene è la glorificazione dell'imperatore in tutte le sue benemerenze. Dal lato rivolto verso Roma tra i due rilievi dell'attico è divisa la scena in cui Giove alla presenza degli altri dèi consegna a Traiano la folgore, cioè lo riconosce « Optimus » e nei quattro rilievi sottostanti sono i benefici concessi all'Urbe, cioè la distribuzione delle terre ai veterani, le concessioni ai commercianti del porto, le previdenze per altri ordini di cittadini. Dal lato rivolto verso Brindisi nei rilievi dell'attico vi sono le divinità romane che sono state date come protettrici alla nuova provincia della Dacia e vi è la Mesopotamia inginocchiata che chiede protezione all'imperatore. Nei quattro rilievi sottostanti vi è la presentazione all'imperatore delle giovani reclute provinciali, la presentazione a Roma e a Marte della prole romana, il giuramento di fedeltà dei Germani, l'omaggio dell'ambasciata dei Parti. Nel piccolo fregio dell' epistilio corre un corteo trionfale. Nei due rilievi sotto il fornice v'è un sacrificio e v'è la donazione ai fanciulli poveri di Benevento. E come se tutto ciò non bastasse fregi con Vittorie che atterrano il toro e con figure di Frigi si alternano con i rilievi onorarî sulle due facciate.

A poco meno di un secolo di distanza (203 d. Cr.) nell'arco di Settimio Severo appaiono per la prima volta in Roma i tre fornici, e le colonne sono oltremodo sollevate sull'alto basamento. Inoltre esse sono completamente distaccate, mentre dietro ad esse rimane incastrato nella parete un leggiero pilastro. E la decorazione figurata continua a ricoprire completamente lo spazio libero, celebrando con scene di battaglia le vittorie sui Parti e sugli Arabi. La decorazione non è più divisa in rettangoli ma si svolge in scene oblunghe ancora più affastellate. La decorazione figurata invade, con figure di barbari prigionieri, anche tutti e tre i lati liberi dei basamenti delle colonne.

Ultimo è l'arco di Costantino che fu dedicato nel 326 d. Cr. dopo la vittoria su Massenzio. La sua decorazione figurata racimolata da ogni dove è apparsa segno di povertà artistica, ma ciò non vale per la sua architettura, giacchè con l'alto fornice centrale e con i ben proporzionati fornici laterali, con la saldezza dell' intera sua costruzione è ancora una degna creazione di Roma: esso è l'arco più imponente di tutta l'antichità. Non fa meraviglia perchè questa è l'età che sapeva innalzare anche la basilica di Massenzio. E la passione decorativa è qui portata all'estremo limite. Di rilievi sono coperti i basamenti delle colonne e le fiancate dell'arco, i due lati del

fornice centrale, le lunette, lo spazio tra le colonne, le facciate dell'attico. E come se la decorazione a rilievo non bastasse, delle statue di barbari prigionieri sono addossati ai pilastri dell'attico. La scultura del tempo fu impari a tanta richiesta, creò le figure decorative di Vittorie, i medaglioni col carro del Sole e della Luna. Fornì anche scene

Fig. 341 — Colonna Traiana — ROMA.

storiche, una battaglia, un assedio di città, un'allocuzione dai Rostri, una distribuzione al popolo e il corteo trionfale, per quanto queste anzichè a Costantino vogliano attribuirsi a Diocleziano e alla sua campagna persiana del 303 d. Cr. Ma gli otto quadri sull'attico furono tolti da un arco che celebrava le campagne di M. Aurelio contro i Germani e contro i Sarmati, da un edificio flavio provengono gli otto medaglioni con scene di caccia e sacrifici a divinità, da un edificio traianeo le statue di barbari prigionieri.

Fig. 342 — Acquedotto Claudio — ROMA.

Ricolleghiamo i due estremi, l'arco di Costantino in Roma e l'arco di Augusto in Rimini. Tre secoli e mezzo di sviluppo in questo tipo di costruzione, del quale altri esemplari sono andati per noi perduti, come l'arco di Augusto al ponte Milvio, l'arco di Claudio nel Campo Marzio, l'arco di Adriano sulla via Lata, provano come l'architettura romana anzichè decadere sia giunta con l'ultimo termine ad una creazione più grandiosa.

Monumento onorario al pari dell'arco divenne l'altare. Ciò che i Greci avevano creato per gli dèi Roma lo concede all'imperatore. Ma anche nel suo nesso architettonico l'architettura romana fa valere i suoi caratteri. Non è l'altare greco collocato liberamente dinanzi al tempio, non è neanche come in Pergamo l'altare messo al centro di un grande porticato rettangolare aperto su un lato. L'Ara Pacis Augustae, che il Senato votava nel 13 a. Cr. in onore di Augusto per il suo ritorno dalla Spagna e dalla Gallia dopo la pacificazione di quelle province e che veniva dedicata quattro anni più tardi, era chiusa completamente dentro un alto recinto rettangolare con porte nei due lati minori. Si faceva anche qui sentire la predilezione dell'architettura romana per la concezione interiore dell'edificio. Le facce interne erano ornate a rilievo di festoni sostenuti da bucranî, l'esterno portava in basso una decorazione floreale, in alto delle scene figurate. E mentre nei lati corti v'era un riquadro a soggetto allegorico o mitologico a fianco della porta, sui due lati lunghi era rappresentato un soggetto

reale, l'assistenza di Augusto, della sua famiglia, del Senato al primo sacrificio di votazione dell'Ara, il sacrificio che ad ogni anniversario avrebbero compiuto i magistrati, i sacerdoti e le vergini vestali.

E monumento onorario fu per Roma anche la colonna, sulla quale già nel periodo repubblicano si erano innalzate delle statue. Ma ciò che prima era soltanto sostegno diviene con l'impero parte principale per l'accrescersi delle dimensioni. E il carattere onorario più che nella statua è nei rilievi che ornano il fusto della colonna. Sorge così, monumento onorario innalzato sulla camera sepolcrale, la colonna di Traiano (fig. 341). La colonna appare fasciata a spirale da un rotolo svolto e su di esso, con chiarezza non minore che in un racconto scritto, si legge in figura la glorificazione dell'imperatore per le due vittoriose campagne daciche, del 101-103 e del 104-106 d. Cr. Tratto di divisione tra le due campagne una Vittoria registra sullo scudo il successo della prima impresa. In corrispondenza alla sua natura di racconto fissato sul rotolo il fregio è composto di scene successive che segnano l'incalzarsi degli avvenimenti. E come nella realtà gli avvenimenti si ripetono (sacrifizi, marce, battaglie). Si apre la narrazione con le vigili scolte romane sul Danubio, si chiude con l'esodo del popolo vinto dietro le misere greggi. Tra l'una e l'altra scena gli eserciti escono all'impresa e purificano col sacrificio gli accampamenti, tagliano strade, gettano ponti, costruiscono fortificazioni, guadano, incendiano, combattono e vincono; i Daci resistono, tendono

Fig. 343 — Terme di Caracalla — ROMA.

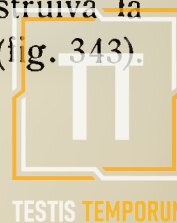
agguati, straziano i prigionieri romani, cercano di sottrarsi col suicidio all'onta della schiavitù, fuggono, si sottomettono, si inginocchiano; l'imperatore è onnipresente, marcia, cavalca e naviga, tiene consiglio con gli ufficiali e arringa i soldati, ascolta ambasciatori, distribuisce premi. Mentre invece non è onnipresente la divinità; essa compare solo come personificazione nell'aspetto del Danubio e della Notte e come personificazione della tempesta appare Giove che scaglia fulmini nella battaglia di Tape. E tutte sono pagine di forza, di disciplina, di saggezza, di pietà romana.

Sul grande, insuperabile esemplare della colonna traiana è imitata la colonna detta antonina, che in tono minore racconta le vittorie di M. Aurelio sui Marcomanni. Essa fu decretata nel 176 d. Cr.

Come della strada, l'architettura romana si fece gloria di un'altra costruzione di utilità pubblica, dell'acquedotto. A servigio di esso pose uno dei suoi elementi caratteristici, l'arco, che nello stesso tempo fu snello sostegno, superò i salti del terreno e regolò la pendenza del decorso. Con la cloaca e con la strada poteva l'acquedotto essere considerato nell'antichità uno dei tre monumenti che manifestavano la potenza e la magnificenza romana. E gli acquedotti di Roma ancor più che una meraviglia della città potevano essere vantati tra le meraviglie del mondo. Così in Roma alla corona radiata delle strade si aggiunse quella degli acquedotti. E come per le strade la loro origine è già nel periodo repubblicano. Cinque ne aveva allora Roma: l'acqua Appia (312 a. Cr.), l'Aniene vecchia (273 a. Cr.), la Marcia (146 a. Cr.), la Tepula (127 a. Cr.) e la Giulia (35 a. Cr.). E sei se ne aggiunsero durante l'impero, la Vergine, l'Alseatina, la Claudia, l'Aniene nuova, la Traiana e l'Alessandrina. Più di ogni altro domina ancora la campagna romana con la fuga pittoresca dei suoi archi l'acquedotto Claudio (fig. 342). Dei suoi 80 chilometri di lunghezza più di 15 erano su arcate e se per il rivestimento sono state adoperate piccole pietre da taglio, la resistenza della struttura è dovuta al sistema romano della cementazione e dell'interna opera a sacco.

Ed anche delle terme fu fatta una creazione di grandezza romana. Ancor più di ogni altro monumento esse indicano che non furono decadenza per l'architettura neanche i secoli che si vogliono decadenza per l'impero. Sembra anzi che quanto più l'impero si andava indebolendo tanto più tenesse a porre dinanzi agli occhi dei sudditi monumenti la cui colossalità e la cui magnificenza apparissero espressione di dominio.

E nelle terme ritroviamo il carattere fondamentale dell'architettura romana, la spazialità interiore. I suoi impianti (spogliatoio, bagno freddo, tepido, caldo e caldissimo), che ne costituivano la parte essenziale nei primi tempi, li conosciamo già dalle terme più antiche di Pompei. E sebbene non si possa dire fino a qual grado vi sia in esse influenza ellenistica, tali impianti rimangono legati ad un edificio greco, la palestra. Invece, per quanto ingigantiti di proporzioni, questi impianti furono nelle terme imperiali solo minima parte del vasto edificio, che divenne centro frequentato di tutta la vita pubblica. Le prime grandi terme la città le ebbe da Agrippa (19 a. Cr.): esse erano addossate al Pantheon. E dopo di lui fu una gara per dotarne la città nei suoi quartieri diversi: quelle di Nerone sorsero nel Campo Marzio, quelle di Tito sul pendìo dell'Esquilino, quelle di Traiano si innalzarono sulle rovine della Domus Aurea.

Ma l'età d'oro fu il III-IV secolo d. Cr. Nel 212 d. Cr. Caracalla costruiva la enorme massa delle sue terme Antoniniane nella valle tra l'Aventino e il Celio (fig. 343).

Nessun edificio di Roma ha l'imponenza di questo che sembra all'esterno una fortezza quadrangolare, giacchè le terme stesse circondate da vasti cortili e porticati sono chiuse, secondo lo spirito romano, dentro un alto recinto. E in pochi altri edifici la volta e la cupola sono state chiamate a risolvere problemi così ardui di slancio nello spazio.

Non potevano certo competere con quelle di Caracalla le terme di Alessandro Severo innalzate nel Campo Marzio al posto di quelle di Nerone. Le superavano invece per estensione quelle che Diocleziano costruiva nella sella tra il Quirinale e il Viminale. E altre terme sul Quirinale innalzava Costantino.

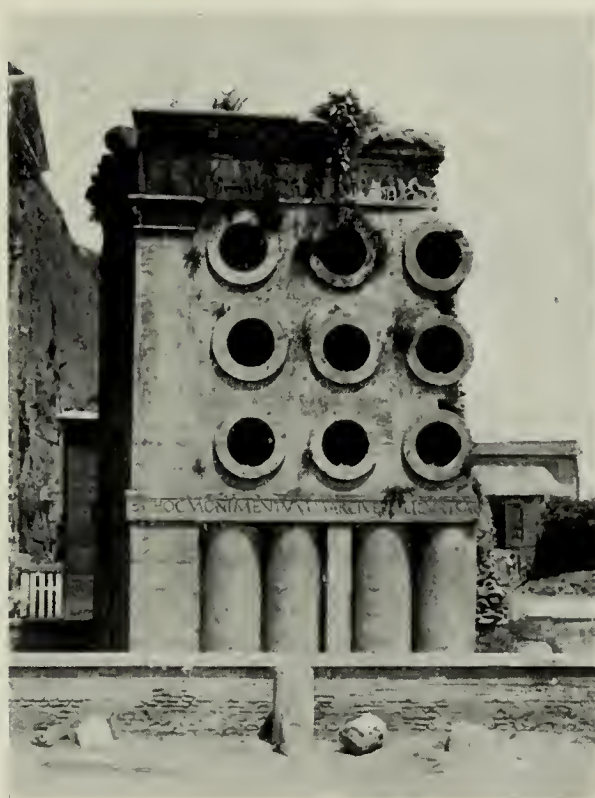



Fig. 344 — Tomba di M. Vergilio Eurisace — ROMA.

Le terme di Caracalla e di Diocleziano, le sole superstiti dalla distruzione del medio evo e del rinascimento, sono oggi ridotte alla semplice ossatura. Spogliate delle pitture, degli stucchi, dei marmi, del bronzo, depredate delle statue e dei gruppi che ne ornavano le sale, sono solo muraglie e volte, ma come nella basilica e nell'acquedotto è in esse il sugello grandioso di Roma.

Di fronte a tanta originalità nella costruzione degli edifici destinati alla vita, l'architettura romana è povera nel sepolcro. Solo quando col mausoleo imperiale più che un edificio sepolcrale crea un monumento onorario, al quale egualmente spetti di vantare il nome di Roma e dell'impero, ritrova la sua forza e la sua originalità. Quando il privato volle dare aspetto magnifico al suo sepolcro imitò architettura straniera come C. Cestio nella sua piramide o innalzò alla gloria di edificio d'arte il forno che gli aveva dato la ricchezza come M. Vergilio Eurisace (fig. 344). Monumenti con camere funerarie (tombe della via Latina), talvolta con aspetto di tempio a colonne

(rilievo del sepolcro degli Haterii) fiancheggiavano le vie fuori della città, ma per la maggior parte della popolazione il monumento sepolcrale tipico di Roma rimase il colombario, la piccola cella per la deposizione del cinerario. Poco spazio richiedeva dopo morte questo popolo, che tanto ne aveva chiesto al mondo per il dominio nella vita.

Dai singoli edifici passiamo al loro complesso, alla città. La tendenza fondamentale dell'architettura romana alla costituzione interiore e quindi la sua incapacità alla creazione di prospetti architettonici erano impedimento ad un piano regolatore, inteso questo non soltanto come taglio di strade ma come fronteggiamento di edifici. Ogni costruzione viveva per sè nella sua ampiezza e nel suo ornamento interno ed opponeva esteriormente per lo più soltanto delle pareti.

Diverse erano state le condizioni nell'architettura greca. Il suo carattere esteriore trovava appunto compimento nella coordinazione degli edifici: di più prospetti si faceva un armonico insieme. E la città greca cercò di offrire alla visione esteriore il suo più bell'aspetto. In questo senso noi dobbiamo interpretare la grande importanza che ebbero nell'impianto delle città antiche le regole di Ippodamo di Mileto. La novità di ciò che egli impose non fu tanto nel taglio regolare incrociato delle strade, che può sorgere quasi naturalmente da sè, quanto nell'aspetto architettonico degli incroci. L'elemento più importante del suo sistema era la piazza al crocevia, era la fuga della strada in prospettiva. Per lo più la posizione di una città fu determinata certo dalla natura del suolo, ma se tanta preferenza ebbe nell'Asia Minore la città sulla collina a terrazze (Rodi, Cnido, Alicarnasso, Priene, Pergamo) ciò si deve anche a questa predilezione dell' architettura greca per il coordinamento esteriore: dell'intera città si volle fare un unico scenario architettonico.

Tutto ciò mancò all'edilizia romana. Essa potè ricevere dalle terremare o da altrove il regolare taglio delle strade ad angolo retto, potè applicarlo al suo accampamento con l'incrocio del cardo e del decumano, ma la « limitazione » della città italica, la sua delineazione sul terreno col solco primigenio e la determinazione del pomerio aveva soltanto carattere religioso, era riconoscimento di un diritto sacro di proprietà sulla terra, nulla aveva a che fare con la partizione della città e soprattutto non portava in sè alcun germe per la creazione di prospettive o di fronteggiamenti architettonici.

Quale fosse l'aspetto di una città romana fatta di case romane, lo mostra Pompei. Perfettamente regolare non è nè il suo cardo (strada Stabiana) nè il suo decumano maggiore (strada della Fortuna), irregolare è il suo decumano minore (strada dell'Abbondanza) e fra questi incroci le strade minori hanno percorsi obbliqui o ricurvi ancor più irregolari. E tolti i due aggruppamenti di edifici intorno al foro grande e al foro triangolare un aspetto di desolata nudità hanno le sue strade con le case prive di ogni ornamentazione architettonica. Le medesime osservazioni in certa misura possono valere per Ostia.

La felice irregolarità del suolo di Roma rese impossibile anche alla manìa edilizia del periodo imperiale di tagliare strade regolari e simmetriche. E non è difficile immaginare il suo aspetto. Imponente certo esso era per il viandante che entrasse nel Foro Romano o nel Foro Traiano, scorci di vedute dovevano offrire i molti e grandiosi edifici sparsi per tutta la città, ma il più delle volte doveva l' occhio arrestarsi

dinanzi a blocchi di muraglie, sentirsi quasi oppresso dall' affastellamento serrato delle costruzioni, non mai poteva riposarsi nella visuale simmetrica di piazze e di crocicchi: anche in questo adunque era il segno distintivo dell' architettura romana.

SCULTURA

I caratteri distintivi della scultura romana sono nel rilievo storico e nel ritratto. Ma quella trattazione di forme e quella composizione di scene che essa raggiunge in queste sue creazioni originali si rispecchiano anche là dove accoglie dei soggetti dell'arte greca, nei gruppi degli dèi che inserisce nelle composizioni a soggetto storico, come nell'arco di Traiano a Benevento, o nei complessi mitici di cui orna i sarcofagi.

Per comprendere appieno l'originalità della scultura romana nei soggetti e nelle forme bisogna contrapporre la sua concezione a quella della scultura greca. Salvo l'eccezione del fregio del Partenone, tutta la scultura decorativa greca degli edifici pubblici aveva vissuto del soggetto mitico. E dalla mitologia greca, che conosceva per gli dèi e per gli eroi non l'intera vita ma episodî salienti, la scultura non poteva trarre che scene isolate. Esse colgono, è vero, in una concezione sintetica il punto culminante dell'azione in modo che sia reso evidente anche il momento che l'ha preceduto e quello che lo seguirà, ma rimangono sempre una visione frammentaria di questo mondo mitico.

Ed appunto perchè è mitico, perchè appartiene ad un'umanità superiore e lontana nel tempo, esso è fuori della realtà. Ne è fuori la figura in se stessa che si spoglia dalla veste terrena ed appare nella nudità eroica. Ne è fuori la scena perchè essa si svolge in uno spazio vuoto, anzi sembra concepita fuori dello spazio. La sola figura umana è la misura di esso e lo occupa per intero, lo occupa anche in altezza perchè, in piedi, seduta, a cavallo, giunge fino all'orlo superiore della lastra (isocefalia). Ed anche quando nel fregio del Partenone tenta la rappresentazione di una cerimonia reale col corteo panatenaico, la scultura nelle forme e nella disposizione astrae dalla realtà, ne fa una rassegna ideale di fanciulle, di magistrati, di giovani portatori, di guerrieri sui carri, di cavalieri, che poteva servire per ogni età tanto essa era fuori delle contingenze reali.

E quest'arte mitologica, appunto perchè deve rappresentare solo giovani od uomini nella pienezza della loro forza fisica, donne nella grazia della loro bellezza, ignora le altre età umane, ignora soprattutto il bambino. Inoltre come fa astrazione dall'ambiente naturale, isola la scena anche dagli altri uomini. La scultura mitologica greca conosce soltanto figure di attori perchè attori, per la loro forza protettiva, sono anche gli dèi che talvolta assistono all'impresa eroica. Gli spettatori umani sono esclusi, essi sono soltanto quelli reali che esistono fuori della lastra. Così manca alla scena greca l'affollamento. Anche quando, come nei combattimenti mitici, le figure si stringono, si aggruppano l'azione rimane bene scandita in episodî isolati. Solo il fregio del Partenone ha nel corteo, soprattutto nei cavalieri, questo segno reale dell'incalzarsi della massa, ma rimangono sempre figure di attori e non di affollati spettatori.

Certo diverse dovevano essere le condizioni della pittura contemporanea, in cui mezzi illusivi, chiaroscuro e prospettiva, dovevano rendere possibile la rappresentazione di uno sfondo paesistico e distruggere l'isocefalia. Come certo sappiamo che nel periodo ellenistico il rilievo tentò un nuovo sistema di narrazione continuata nel

fregio di Telefo nell'altare di Pergamo e pose al fondo delle scene degli elementi di paesaggio. Ma questa innovazione rimase senza seguito, tanto è vero che l'arte romana sulla medesima via, dopo due secoli, dovette ritrovare da sè il proprio cammino.

Diverso fu infatti il còmpito che ad essa fu posto dai suoi soggetti. Non mitologia propria essa aveva; e non mitologia ma rappresentazione della realtà le richiedeva l'idea imperiale della quale fu strumento di affermazione. Nel campo religioso, già fino del periodo repubblicano, ciò che la interessava non era la figura degli dèi ma la scena del sacrificio con la quale si cercava di assicurare la protezione della divinità. Difatti se ne è giusta la ricostruzione, ciò che rimane ancora dubbio, nell'altare di Gn. Domizio Enobarbo (dopo il 42 a. Cr.), alla rappresentazione in forme greche del corteo di Poseidon e Anfitrite è unita la scena romana di sacrificio. E la scena di sacrificio non manca mai in nessun monumento onorario: essa era nell'Ara Pacis, nell'arco di Augusto a Susa, nei rilievi appartenenti ad un monumento di Claudio (Villa Medici, Roma), nell'arco di Traiano a Benevento, e con insistenza quasi tediosa ritorna più volte sulle spire della colonna traiana. Essa appare nei rilievi di un arco onorario di M. Aurelio, in quelli della colonna antonina. Quando non v' è il sacrificio in atto v'è la presenza dei suoi animali come nel retro dei plutei del tribunale di Traiano nel Foro Romano. Quando non v'è il sacrificio v'è l'offerta dinanzi alla statua degli dèi come nei medaglioni flavî incastrati nell'arco di Costantino.

Lo spirito della realtà romana adunque è già in questa scena religiosa. All'azione o alla presenza degli dèi preferisce l'onoranza agli dèi. E se essi talvolta appaiono in persona, lo è in una scena simbolica come quella dell'arco di Traiano a Benevento in cui Giove cede la folgore all'imperatore o in quelle dello stesso arco in cui gli dèi protettori dell'esercito e dei commercianti sono in atto di assistere i loro protetti. Essi scendono in mezzo all'umanità per farne parte. Vi discendono anche le personificazioni divine come Roma, come il Genio del popolo romano quando nell'arco di Tito accompagnano il carro trionfale dell'imperatore.

Non più facile ingresso ebbe nell'arte onoraria romana la leggenda delle origini della città. Dubbio è che in due riquadri dell'Ara Pacis si abbia il sacrificio della scrofa dinanzi ad Enea e si abbiano i gemelli allattati dalla lupa sotto il fico ruminale in presenza del padre Marte. Queste scene trovavano più facile ingresso nell'arte degli altari funerarî ed onorarî, come ad esempio nella base Casali e in un altare del cortile del Belvedere (Vaticano) o nell'altare di Ostia (Museo delle Terme).

Ciò che attraeva l'arte romana era la narrazione storica dell'avvenimento. E quindi, in contrasto con il rilievo mitologico greco, riconduce l'uomo nella realtà, sia che rappresenti il sacrificio o l'allocuzione imperiale, sia che rappresenti la donazione o il combattimento.

Per ricondurlo nella realtà copre anzitutto la sua nudità eroica, lo ammanta della toga. Se tanta ricchezza di togati noi vediamo dall'arte di Augusto in poi, questo certo si dovrà all'onore in cui egli aveva voluto rimettere l'abito nazionale, per cui si raccontava che indignato apostrofasse i Romani « padroni del mondo e gente togata » perchè si aggiravano in abito straniero e avesse ordinato agli edili di impedire ai cittadini di passeggiare nel Foro senza toga. Ma oltre che nella vita essi sono togati nell'arte perchè solo una figura in abito reale poteva essere concepita dall'arte romana.

E a questo senso della realtà si deve se la scultura romana nell'ampia massa del

Fig. 345 — Assistenza al sacrificio — DAL FREGIO DELL'ARA PACIS AUGUSTAE — *Galleria degli Uffizi, Firenze.*

panneggiamento abbia raggiunto spesso una espressione non inferiore a quella della scultura greca. Statue come l'Augusto pontefice hanno realmente anche nella veste il carattere della loro dignità. Bisogna oltrepassare tutto l'ellenismo, che al panneggiamento preferì il nudo e che nel panneggiamento vide al più come elemento nuovo l'accentuazione del movimento, e bisogna oltrepassare tutto il IV secolo a. Cr. per ritrovare nell'arte di Fidia una trattazione del panneggiamento che possa competere con quella romana, sia quando fa del peplo dell'Athena Parthenos con le pieghe linearmente discendenti un accento della solenne dignità della dea, sia quando avvolge i corpi femminili dei frontoni del Partenone nella leggiera e trasparente aderenza del chitone. Messi a confronto il fregio panatenaico del Partenone col fregio dell'Ara Pacis (fig. 345), non si sa per il panneggiamento a chi dare la palma. La massa dei togati nel monumento romano riempie così fittamente lo sfondo del rilievo che sentiamo in essi realmente l'aderenza fra persona e persona e in ogni figura il panneggiamento copre e avvolge il corpo con tanta ricchezza di pieghe che più vivo ne è il risalto del solo volto e delle sole mani nude su questa parete impenetrabile di toghe, di tuniche e di manti.

La medesima abilità non ebbe l'arte romana per il nudo; nel caso necessario lo ricevette quale era dall'arte greca alla cui vetta, raggiunta dopo secoli di osservazioni sulla natura e di rielaborazione ideale, non poteva aspirare. E lo adoperò per qualche figura di divinità tolta di peso dall'arte greca come nel Giove dell'arco di Traiano a Benevento e nelle statue degli imperatori quando volle divinizzarle nel medesimo aspetto. E in quest'ultimo caso, di fronte alla forza espressiva dei tratti del volto, il nudo è per lo più schema superficiale e attenuato.

Ma la scultura romana come dà alla figura la sua veste terrena le ridà anche la sua età. Soprattutto fa posto nella rappresentazione alla figura del bambino. Nell'arte mitologica greca tutti i personaggi erano uomini e donne nel fiore dell'età, erano isolati nella successione genetica dell'umanità, vivevano solo nella loro azione presente; sembrava che da nessuno fossero nati, che nessuno dovessero procreare. Quando l'ellenismo introdusse nell'arte la figura del bambino si sbizzarrì anzitutto intorno ad un tipo mitologico cioè all'Amorino, che da giovinetto ridusse fanciullo, oppure ne fece espediente per la sua scena di genere, cioè sottrasse il bambino al legame naturale della famiglia.

Invece la scultura romana vide e riprodusse il fanciullo come parte della famiglia, come « prole romana ». Forse non è da disconoscere l'influenza morale di Augusto, che vide nella restaurazione della famiglia una forza dell'impero, se i bambini appaiono già in così gran numero nel fregio dell'Ara Pacis, tenuti per mano dalla madre o attaccati alla toga o alla tunica del padre, o, già più grandicelli, schierati con impettita dignità, nel volume eccessivo del manto, accanto ai grandi. Gli uomini, i giovani, le fanciulle del corteo panatenaico sono un'umanità sterile fuori della realtà: nel fregio dell'Ara Pacis c'è invece il nucleo fecondo della vita romana. La dignità del gesto e del portamento nell'assistenza imperiale dell'Ara Pacis diviene poi disinvoltura nel popolo quando nel rilievo dell'arco di Traiano a Benevento, in cui sono rappresentati i doni di Traiano ai fanciulli poveri della città, i padri si pongono famigliarmente i loro figlioletti a cavallo sulle spalle perchè veggano meglio l'imperatore.

E la scultura romana nella sua tendenza alla rappresentazione della realtà come

Fig. 346 — Sacrificio della scrofa — DALL'ARA PACIS AUGUSTAE — *Museo delle Terme, Roma.*

ripone l'individuo nel suo primo nucleo di vita civile, nella famiglia, lo ripone in mezzo all'umanità, nel più vasto complesso della vita sociale, lo ripone in mezzo alla folla.

Fig. 347 — Sacrificio — DA UN ARCO DI CLAUDIO. *Villa Medici, Roma.*

Le azioni che essa rappresenta, appunto perchè sono azioni della realtà, non presuppongono soltanto degli attori ma anche degli spettatori e gli uni e gli altri sono mescolati nella medesima folla, sì che talvolta è difficile distinguere nettamente la loro funzione. Il rilievo storico romano unisce sempre nella stessa opera i due fondamenti dell'impero della cui forza vuole essere affermazione figurata: l'imperatore e il popolo. Se l'imperatore domina individualmente o come sommo pontefice che assiste al sacrificio o come duce in guerra o come elargitore di provvidenze, intorno a lui si affolla il popolo come magistratura dello stato, come esercito, come plebe. E la massa si stringe e si accalca per dare quasi l'impressione del numero e della forza del

Fig. 348 — Corteo trionfale con bottino della guerra giudaica — RILIEVI DELL'ARCO DI TITO — ROMA.

popolo romano. È così resa perspicua la coesione tra imperatore e popolo. E lo spazio irreale del fondo, che tanto turba nel rilievo greco, sparisce dietro la folla compatta.

Ancor più lo fa sparire l'elemento paesistico, perchè infatti la scultura romana, dopo aver ricollocato l'individuo nella sua veste, nella famiglia, nella società, con l'ul-

timo passo verso la realtà lo ripone nell'ambiente naturale. Fa cioè dell'individuo di nuovo il misuratore dello spazio. E prima di ogni altra cosa introduce nel fondo l'edificio. Il Romano, creatore di così grandiosa architettura, non poteva concepire una folla che non si muovesse dinanzi alle arcate delle basilichè e ai colonnati dei templi. Introduce poi anche l'elemento naturale, l'albero, il bosco, il fiume, ma, e qui sta la differenza dall'arte greca, non quale abbellimento del fondo, come ad esempio sono gli alberelli spogli nel fregio del tempio di Basse o gli alberelli fronzuti nel fregio di Telefo dell'altare di Pergamo, ma come parte essenziale della scena. Tale ad esempio era nell'aspetto del Foro, accanto alla statua di Marsia, il fico rappresentato nei plutei del tribunale di Traiano, tali sono i boschi in mezzo a cui si svolgono scene di marcia, di agguato, di battaglia nei rilievi della colonna traiana.

Certo il paesaggio era stato conosciuto anche per il rilievo dall'arte ellenistica e già vedemmo che lo stile greco-romano lo aveva accolto nelle lastre Campana, nelle pitture parietali, negli stucchi, ma il rilievo storico romano, come in altri elementi, ha dovuto rifarsi da capo. E il cammino fu lento.

Difatti nell'aspetto ancora ellenistico del semplice albero appare lo sfondo in alcuni dei rilievi dei lati stretti dell'Ara Pacis. E nel medesimo aspetto ellenistico dell'edificio impicciolito perchè veduto in lontananza e sollevato completamente al di sopra delle figure è il tempio dei Penati nel quadro in cui si vuol riconoscere il sacrificio della scrofa alla presenza di Enea (fig. 346). Ma nel fregio lungo dell'Ara Pacis, nella scena dell'assistenza alla votazione dell'ara, ancora come nell'arte greca la figura giunge con la testa fino all'orlo superiore della lastra e nessun elemento architettonico e paesistico v'è nel fondo tra figura e figura.

In alcuni riquadri appartenenti ad un arco di Claudio per la prima volta appare lo sfondo architettonico (fig. 347), ma non si è ancora rinunciato all'isocefalia delle figure e quindi edifici ed uomini con evidente sproporzione giungono quasi alla medesima altezza.

Ma nell'arte dei Flavî, in uno dei rilievi dell'arco di Tito (fig. 348), il corteo che

Fig. 349 — Elargizioni dell'imperatore — PLUTEO DEL TRIBUNALE DI TRAIANO — *Foro Romano, Roma.*

Fig. 350 — Rilievi della Colonna Traiana — ROMA.

passa sotto l'arco di trionfo è con le sue teste già molto più basso dell'orlo superiore della lastra e lo spazio al di sopra di esse è indicato come tale dalla presenza del

candelabro e delle tabelle sollevate. Nell'altro rilievo l'imperatore sul carro è realmente al di sopra degli altri uomini e lo spazio sulle teste e sui cavalli è occupato dai fasci dei littori.

Un simile rapporto di proporzioni è conservato nei rilievi del tribunale di Traiano al Foro (fig. 349). Tutto lo sfondo della scena è preso dagli edifici reali del Foro, archi, basiliche e templi, e le figure sono elevate a maggiore o minore altezza a seconda che poggiano a terra o sono sopra un basamento o stanno sui rostri.

Fig. 351 — M. Aurelio sacrifica dinanzi al tempio Capitolino — DA UN ARCO DI M. AURELIO. *Museo dei Conservatori, Roma.*

Ma l'equilibrio tra figura ed elemento architettonico e paesistico fu raggiunto, e non fu mai più superato, nei rilievi della colonna traiana (fig. 350). Non una delle sue scene si svolge fuori della realtà: o è il fiume con le torri di scolta e le capanne degli abitanti sulle sponde o è il porto con la corona dei suoi edifici o è l'accampamento romano con le tende o è la città murata dei Daci o è il ponte o è il bosco o è la fortezza veduta in lontananza o è il tribunale vicino su cui sta l'imperatore, ma sempre un elemento di architettura o di natura, più spesso dei complessi di questi elementi avvertono che tutte quelle figure sono uomini reali perchè in mezzo alla realtà agiscono e parlano.

Certo, come sempre nell'arte del rilievo che, mancando del mezzo illusivo di rappresentazione dello spazio, deve conciliare la sua realtà corporea con l'effetto di profondità che vuole raggiungere, la prospettiva di queste scene sembra talvolta infantile. Per una legge istintiva della visione umana, infatti, riconduce a posizioni parallele ciò che nello spazio è obbliquo, immagina quindi talvolta che gli edifici oltrechè di prospetto siano veduti di lato e forzando la realtà distende a ventaglio le loro parti. Di più vuol talora far vedere dentro il recinto di un accampamento o di una fortifica-

Fig. 352 — L'imperatore sul tribunale nel Foro — RILIEVO COSTANTINIANO DALL'ARCO DI COSTANTINO — ROMA.

zione o di una città quello che realmente non si potrebbe vedere e solleva perciò al di sopra delle mura di cinta tende ed edifici. Ma anche riconosciute queste manchevolezze insite nella natura del rilievo, la colonna di Traiano è il primo esempio nella storia dell'arte umana di un tentativo di rappresentazione dell'ambiente reale in prospettiva. Nulla ha con esso a che fare lo scenario parallelo di edifici o di monti o di fiumi, che talvolta solleva al di sopra degli uomini o distende dietro ad essi il rilievo assiro ed ancor meno quello della palude da pesca o del campo da mietere che il magico desiderio del nutrimento offre al defunto nella pittura e nel rilievo funerario egiziano.

Questa conquista dell'arte traianea si conserva nell'arte dei suoi successori. Tanto in alcuni rilievi di Adriano incastrati nell'attico dell'arco di Costantino, quanto in altri

Fig. 353 — L'imperatore riceve l'omaggio di barbari sottomessi — COPPA D'ARGENTO DA BOSCOREALE. *Collezione Rothschild, Parigi.*

di M. Aurelio raccolti nel Museo dei Conservatori (fig. 351) tutto il fondo della scena è occupato da edifici che giungono fino all'orlo superiore della lastra mentre le persone partecipanti all'azione sul davanti giungono soltanto alla metà dell'altezza. Non è certo la proporzione naturale ma è chiara la preoccupazione di rendere la riduzione spaziale. Basta il confronto con i rilievi dell'arco di Claudio per mostrare il progresso fatto su questa via.

Ma poi comincia quello che si suole considerare un regresso. Già nei rilievi della colonna antonina a confronto di quelli della colonna traiana lo sfondo paesistico è più ridotto; la figura umana torna a far valere maggiori diritti. Un passo ulteriore su questa via è indicato dai rilievi dell'arco di Settimio Severo. E nei rilievi costantiniani dell'arco di Costantino (fig. 352) già le figure invadono maggiormente lo spazio in altezza e magari disposte in più file tendono a giungere di nuovo fino all'orlo superiore della lastra.

In questo mutamento ebbe certo una grande influenza la trasformazione che andava subendo l'idea imperiale con l'accentuazione del carattere divino dell'imperatore.

Sommo su tutti gli altri uomini ma costantemente a contatto del suo popolo, dal quale emanava la sua autorità, fu nei primi tempi dell'impero, quindi egli era stato rappresentato in mezzo alla folla, in mezzo alla natura esteriore, anzi era stato coinvolto nell'azione. Accentuato invece il suo carattere divino egli tale carattere dovette avere soprattutto per la folla reale fuori del quadro e ad essa dovette rivolgersi. È quindi ridotta la sua azione, egli diviene oggetto di contemplazione per lo spettatore. Nel caso, la folla che lo circonda è la sua corte, e sul tribunale o sul trono egli si eleva al di sopra degli altri uomini, anzi rigidamente di prospetto non sembra neanche accorgersi del popolo che lo ascolta, lo implora e lo ringrazia. Tutto

Fig. 354 — Tiberio dinanzi ad Augusto e alla dea Roma — CAMMEO — *Vienna*.

questo v'è già nei rilievi dell'arco di Costantino, ancora più accentuato v'è nella base della colonna di Teodosio a Costantinopoli e tutto questo passa all'arte bizantina nei mosaici di Ravenna. Con l'arte cristiana, caduta l'idea imperiale ma subentrata l'idea religiosa, il posto dell'imperatore è preso dalla divinità e ancor più questa si discioglie dall'azione con le figure vicine, ancor più rigidamente si volge di prospetto ai fedeli che sono fuori del quadro. E questo schema traversa tutto il medio evo sino a che, con lavorìo preparatorio che possiamo seguire fin su nei secoli verso il mille, il rinascimento coinvolge di nuovo la figura della divinità in un'azione e la libera dalla sua posizione di prospetto.

Questo fenomeno, che ricollega l'arte imperiale romana all'arte cristiana, è stato felicemente chiamato la centralizzazione della scena. Non l'aveva posseduta l'arte greca che in embrione e soltanto in qualche figura mediana di frontone in cui il nume

Fig. 355 — Altare funerario — *Louvre, Parigi.*

più alto, immobile e di prospetto, sembra al di sopra e al di fuori della lotta che si svolge intorno a lui, appare cioè esistere solo per lo spettatore reale che è fuori della scena (frontoni del tempio di Zeus in Olimpia). E non l'aveva posseduta l'arte greca perchè il suo soggetto mitico era azione, nella quale quindi il dio o l'eroe doveva di necessità essere coinvolto. Nell'arte romana invece noi assistiamo al graduale prevalere della centralizzazione. Nell'arte da Augusto a Traiano l'imperatore per quanto predominante è ancora coinvolto nell'azione, esiste solo per i suoi compartecipanti; con l'arte di Costantino invece la sua figura diviene centro di attrazione per gli spettatori reali e si annuncia la bizantina immobilità di prospetto.

L'introduzione della folla, dello sfondo architettonico e paesistico nell'arte romana e l'avviamento alla centralizzazione della scena con la figura dominante dell'imperatore ha regolato la trattazione del rilievo storico romano nella sua sporgenza e nella graduazione delle figure. L'arte si è trovata nella necessità di disporre queste figure intorno all'attore, di profondarle nel piano. Al di là delle figure ha dovuto far sorgere altri piani, quelli degli edifici e del paesaggio. È stata costretta cioè a chiedere al rilievo un massimo di profondità che è in contrasto con la sua limitata corporeità reale. Nel rilievo augusteo dell'Ara Pacis con l'assistenza al sacrificio, non essendovi ancora lo sfondo paesistico, l'artista ha potuto distribuire la corporeità fra le figure affollate. Ma per quanto esse siano ferme e si debbano immaginare accalcate intorno all'ara, l'affollamento appare svolto ancora nel senso della lunghezza come un corteo e solo alcune si presentano di pieno prospetto o con la sola testa di prospetto. Dopo i tentativi dell'arte claudia e dell'arte flavia si arriva alle opere da Traiano agli

Consegna dei doni nuziali. Morte di Creusa. Medea medita l'uccisione dei figlioletti. Fuga di Medea.
Fig. 356 — SARCOFAGO DI MEDEA — *Berlino.*

Fig. 357 — Lotta tra Romani e barbari — SARCOFAGO LUDOVISI — *Museo delle Terme, Roma.*

Antonini in cui è raggiunto il giusto equilibrio nella graduazione del piano diviso fra lo sfondo paesistico e le figure. Si spezza questo equilibrio con l'arte di Costantino, quando ridotta l'azione e fatte le figure immobili di prospetto si è concessa ad esse quasi per intero la corporeità del rilievo: esse hanno potuto allora distaccarsi nettamente sul fondo con forte contrasto di ombra e di luce.

Ma il rilievo storico romano non riconduce nella realtà la figura soltanto ridando

Omaggio dei vinti. Sacrificio. Nozze.

Fig. 358 — Scene della vita di un magistrato — SARCOFAGO — *Galleria degli Uffizi, Firenze.*

ad essa la sua veste terrena, ricollocandola nel complesso della famiglia e della società, proiettandola di nuovo sul paesaggio, cioè non la immerge soltanto nello spazio; la vuole anche riporre nella reale successione del tempo. E rappresenta quindi soltanto un determinato avvenimento, quello che è accaduto in un preciso istante. Il corteo panatenaico del Partenone è fuori del tempo, è il corteo ideale di ogni età: l'assistenza al sacrificio nei rilievi dell'Ara Pacis, è invece quella dell'anno in cui fu votata l'Ara. Intorno all' imperatore si assiepano le persone della sua famiglia. E senza voler giungere all'estrema sottigliezza di veder rispecchiato nei volti e negli atteggiamenti di esse tutto il dramma domestico che si preannunciava per i quattro anni tra la votazione e la dedicazione dell'ara (13-9 a. Cr.) cioè la morte di Agrippa, il costretto divorzio di Tiberio dalla moglie amata Vipsania Agrippina e il suo forzato matrimonio con la vedova di Agrippa, Giulia figlia di Augusto, è certo che l'artista ha qui rappresentato l'istante di un avvenimento reale.

E così è nell'arco di Tito, nei plutei del tribunale di Traiano, nell'arco di Benevento, nella colonna traiana, nella colonna antonina, nell'arco di Settimio Severo e nei rilievi costantiniani dell'arco di Costantino.

Ma la realtà della vita non è solo un istante: ogni avvenimento è l'anello inscindibile di una catena di avvenimenti precedenti e seguenti. L'arte greca, guidata in questo dal carattere frammentario del suo contenuto mitologico, aveva trattato sempre la scena sintetica isolata. L'arte romana invece rappresenta la continuazione dell'azione nei suoi momenti successivi. E come per la rappresentazione del paesaggio, il culmine di questo sistema continuativo di narrazione è segnato dalla colonna traiana. Senza nessuna delimitazione del quadro che ci avverta che passiamo di azione in azione, che cioè richiami al carattere convenzionale della rappresentazione artistica, il nostro occhio segue su per la fascia a spirale scena dopo scena, come nella realtà noi passeremmo insensibilmente da un avvenimento all'avvenimento successivo. E così abbiamo l' impressione che le figure dell' imperatore, del suo esercito, dei suoi nemici che lo scultore ha ripetuto nella scena seguente, siano le stesse della scena precedente e che solo abbiano mutato di posizione e di azione, abbiamo la sensazione del trascorrere del tempo, abbiamo un altro tratto di viva realtà.

Certamente l'arte romana non abbandonò il sistema greco della rappresentazione della scena isolata, giacchè esso è connaturato ai bisogni di ogni arte e quindi scene isolate si hanno nei rilievi degli archi di Adriano e di M. Aurelio e nei rilievi costantiniani dell'arco di Costantino, ma essa gettò con questo sistema continuativo di narrazione un seme assai fecondo. Infatti attraverso soste e regressi l'arte cristiana ritrovò alla fine l'ispirazione per tale sistema oltre che nel proprio contenuto in questa tradizione romana.

Ma non solo riportando la figura e la scena nello spazio e nel tempo l'arte romana ha rivelato la sua istintiva tendenza per la rappresentazione della realtà. Essa ha compreso che la realtà vissuta dagli uomini, oltre che movimento del corpo nello spazio, è movimento dell'anima che si riflette nel volto e nel gesto, è espressione di sentimento. Difficile era stata per l'arte greca la via per giungere a questo. Imprigionata nel suo idealismo fino a tutta l'arte di Fidia e di Policleto aveva concepito il volto umano come una qualsiasi altra parte del corpo nella quale dovesse essere raggiunta una perfezione di forme: la nobiltà e la dignità che noi vi riconosciamo non è che

l'effetto di questa regolarità ideale della forma. Il volto dell'Athena Parthenos di Fidia, quello del Doriforo di Policleto si impongono per tanta perfezione di tratti, ma realmente sono dei volti inerti. L'arte del IV secolo a. Cr. cercò di spezzare questa inerzia, ma creò l'espressione non con un movimento muscolare momentaneo ma con una modificazione stabile dell'anatomia del volto: tali infatti sono i piani netti e angolosi, le bozze frontali sporgenti e l'orbita profonda con cui Skopas raggiunge l'espressione della passionalità, tali sono i piani levigati, gli occhi allungati, le palpebre attenuate con cui Prassitele raggiunge l'espressione della delicatezza femminea e della

Fig. 359 — L. Vibio e la sua famiglia — RILIEVO FUNERARIO — *Museo Vaticano, Roma.*

sensualità. Neanche nei rilievi funerarî attici del V e del IV secolo a. Cr., che pur sono ricchi di tanto sentimento di dolore famigliare nell'aggruppamento e nel gesto, l'arte greca ha saputo superare la sua istintiva tendenza all'inerzia del volto. Certo più abile fu l'arte ellenistica, e, per quanto anche lì non sia del tutto vinta la tendenza alla modificazione anatomica, reale dolore sembra sprigionarsi dal giuoco muscolare dei volti, nelle statue dei Galati del gruppo pergameno di Attalo I o nel Laocoonte.

L'arte romana toccò più alta vetta nella rappresentazione dell'accanimento della lotta e del dolore della sconfitta e la toccò anche in questo campo con l'arte di Traiano. Purtroppo l'occhio del riguardante non riesce a discernerle con precisione nella colonna traiana in mezzo alla massa delle figure su per l'incomodo attorcersi della spirale,

ma scene come quelle della prima battaglia, dell'annegamento dei Daci nel guado del fiume, dell'assalto dacio al campo romano, dell'assalto notturno dei Romani al campo dacio, delle torture inflitte dalle donne dacie ai prigionieri romani, delle due ultime battaglie della prima campagna che si svolgono nel bosco, della sottomissione di Decebalo e del ritorno della popolazione con le sue greggi alle occupazioni pastorali, scene come quelle dell'ambasceria di popoli barbari che si presenta a Traiano, del suicidio col veleno che i Daci, ultimi difensori di Sarmizegetusa, preferiscono al disonore della resa e della prigionia, del suicidio con la spada degli ultimi compagni di Decebalo, della caccia nel bosco a Decebalo fuggente, sino alla morte volontaria del valoroso barbaro sotto il grande albero e alla prigionia dei suoi figli giovanetti sono scene tra le più grandiose e le più espressive non soltanto dell'arte antica, ma del l'arte umana di ogni tempo. Tutti i sentimenti che scaturiscono dall'augusta e formidabile volontà del destino che è la guerra, cioè la paura e il coraggio, la ferocia e la clemenza, l'onta e l'orgoglio, non mai altrove hanno avuto come nella colonna traiana un così potente riflesso nel gesto e nel volto.

Dopo l'arte traianea certamente anche in questo il rilievo storico romano sembra segnare un regresso. Alla rigidità della persona si accompagna la rigidità dell'animo. Ma ancora una volta possiamo constatare che se l'arte cristiana del rinascimento ha saputo rimettere vita ed anima nelle stecchite ed immobili figure bizantine, questo si dovrà certo alla ricchezza morale del suo contenuto che ha fatto del dolore divino ed umano un problema fondamentale, ma si deve anche in non piccola misura a questo non perduto ammaestramento romano.

Tale è adunque nei suoi caratteri fondamentali il rilievo storico romano. Se ha avuto per campo maggiore della sua estrinsecazione la superficie dei monumenti pubblici onorari, esso è penetrato anche più intimamente in mezzo al popolo adornando vasi di metallo prezioso e gemme incise. Lo stesso spirito e le stesse forme si trovano infatti in due vasi di argento di Boscoreale, che sono secondo alcuni da riferirsi alla campagna germanica dell'8-7 a. Cr. o ad avvenimenti precedenti del 12-13 a. Cr. Nell'una sono rappresentate una processione dietro il carro dell'imperatore e un sacrificio, nell'altra v'è un doppio corteo guidato dalla Virtus e da Marte che si avvicina all'imperatore seduto sulla sella curule e una presentazione di barbari sottomessi all'imperatore seduto sulla sella castrense (fig. 353).

Imperatore troneggiante, personificazioni divine, barbari sottomessi e soldati romani trionfanti ritroviamo nel cammeo augusteo di Vienna (fig. 354), che si vuole opera dell'incisore Dioskourides, di colui che aveva rappresentato con straordinaria somiglianza il volto di Augusto nel sugello imperiale. Nella fascia superiore della gemma Augusto, in aspetto di Giove con l'aquila vicina e col lituo dell'augure nella sinistra, è seduto accanto alla dea Roma. Al di sopra di lui è il segno della stella sotto cui era nato, il capricorno. Ed una donna con corona turrita è in atto di porgli sul capo la corona civica; presso di lei sono il Cielo e la Terra. Dinanzi ad Augusto e a Roma è in piedi un giovane guerriero, Germanico, e da un carro guidato da una Vittoria scende un uomo togato e coronato, Tiberio. Nella scena è forse rappresentato il momento in cui Tiberio, prima di salire al Campidoglio per il trionfo del 12 d. Cr., si ferma dinanzi ad Augusto. Nella zona inferiore degli ufficiali romani alzano il trofeo, mentre a terra, prigionieri doloranti e imploranti, vi sono dei Germani e dei Pannoni.

Più grande di proporzioni ma meno accurato nel lavoro è il cammeo di Parigi che si riferisce al regno di Tiberio e in cui si vuole che sia rappresentata la partenza di Germanico per l'oriente dopo il suo trionfo per le vittorie germaniche del 17 d. Cr. In terra accanto a Tiberio e a Livia si aggruppano i membri della famiglia imperiale; librati nell'alto in aspetto divino, invocati dai viventi sono gli antenati e i già morti. Nella fascia inferiore sono i barbari vinti, Germani e Orientali.

Per la costituzione della scena nelle due gemme siamo ancora nella cerchia dell'arte augustea con la mancanza di sfondo architettonico o paesistico e con l'isocefalia

Fig. 360 — Augusto giovanetto — *Museo Vaticano, Roma.*

delle figure, ma prettamente romano è ad ogni modo il contenuto della scena: questa rappresentazione dell' avvenimento determinato, questa glorificazione del dominio col trionfo sui barbari, questa divinizzazione dell'imperatore, troneggiante tra le personificazioni celesti e terrestri.

Ma l'arte romana dà la sua impronta anche ad un tipo di monumenti che per la loro destinazione e per i loro soggetti sembrerebbero assai lontani dall'idea imperiale, ai monumenti funerarî. Come segno sepolcrale viene in uso nell'età augustea l'altare, dedicato agli dèi mani del defunto. La sua decorazione, limitata per lo più a festoni retti da bucranî o da teste di ariete o da maschere e a oggetti del culto sacrificale,

accoglie talvolta il soggetto figurato tratto dalla tradizione greca (fig. 355), più di rado dalla leggenda romana. Per forma e per decorazione l'altare funerario non può distaccarsi dall'altare per la divinità, soprattutto dagli altari moltiplicatisi per il

Fig. 361 — Antinoo in figura di Silvano, opera di Antonianos di Afrodisia — *Roma*.

culto dei Lari dopo il nuovo onore in cui questo culto fu rimesso da Augusto. E nella finezza dell'elemento floreale, nella scelta di figure di carattere greco (Centauri, Amorini, Vittorie) gli altari sepolcrali sembrano ricollegarsi a quello stile greco-romano che vedemmo dominante nella decorazione di questo periodo.

Il monumento sepolcrale tipico della civiltà romana è il sarcofago decorato a rilievo. Esso sorge col principio dell'impero e non tramonta che con la fine di esso, muta anzi contenuto e passa con lo stesso tipo e con la stessa tecnica alla civiltà

Fig. 362 — Augusto pontefice — *Museo delle Terme, Roma.*

cristiana. Per quanto le sue origini siano ancora problema discusso è certo che nella creazione del sarcofago romano il maggior peso l'ha avuto la tradizione etrusca perchè da essa trae la predilezione per il soggetto mitologico greco, ignota al sarcofago greco, e trae la forma del coperchio a letto conviviale con i defunti distesi, ignoto anch'esso alla Grecia. Del resto, fatta astrazione dal tipo asiatico della Licia, per

sarcofagi la vera arte greca ci presenta soltanto gli esemplari di Sidone, che hanno forma architettonica e decorazione tratta dalla realtà (sarcofago delle Afflitte, sarcofago di Alessandro). E anche il tipo di sarcofago che si dice greco, e che si distingue soprattutto per la spazieggiatura delle figure, è prodotto di piena età romana.

Certo mancano ancora i monumenti intermedî che ricolleghino direttamente il sarcofago romano al sarcofago e all'urna cineraria etrusca. Non è quindi da escludere che sia una rinascita del tipo avvenuta dopo qualche secolo d'interruzione. E naturalmente l'arte romana vi ha riversato tutta la sua nuova esperienza. Dubbio rimane se al soggetto mitico scelto, che è di solito anche qui mito di uccisione e di morte, si

Fig. 363 — Tiberio — *Museo Lateranense, Roma.*

attribuisse un valore simbolico come questo si intravvede nei monumenti etruschi, oppure un semplice valore ornamentale. E l'affollamento della scena, per quanto portato ora dalla tendenza dell'arte romana al suo limite estremo, giacchè tutto il fondo sparisce dietro le figure, lo additammo già nei sarcofagi e nelle urne etrusche. Ma fa la sua apparizione il sistema continuativo di narrazione, giacchè del mito non è più rappresentata un'unica scena sintetica ma sono distesi gli episodî successivi. Così ad esempio nel sarcofago di Medea (fig. 356) sono l'una accanto all'altra senza alcun segno di divisione la consegna degli esiziali doni di nozze per Creusa, la morte di Creusa, la meditata uccisione dei figlioletti, la fuga di Medea.

Esce talvolta dal campo mitico ed allora anche il sarcofago cerca di essere glorificazione della realtà rappresentando le lotte vittoriose dei Romani contro i barbari

(fig. 357), e come nei rilievi storici vi ritroviamo non soltanto la stessa prospettiva delle figure sovrapposte in più piani ma la stessa forza di espressione nell'accanimento della lotta, nel dolore del vinto, nella sicurezza cosciente del vincitore.

E l'idea imperiale, abbassata certo l'altezza del tono, doveva avere un'eco anche nell'arte funeraria. Il magistrato che aveva bene servito con la sua opera la grandezza di Roma chiedeva il riposo eterno in un sarcofago che ricordasse i principali atti della sua vita (fig. 358). Dominante come l'imperatore egli riappare così in una narrazione continuata nell'atto di accogliere l'omaggio dei vinti, di assistere al sacrificio, di celebrare le nozze.

'ig. 364 — Claudio — *Museo Lateranense, Roma.*

E per quanto il sarcofago cristiano, guidato da altro spirito cioè dal valore simbolico che attribuiva ai soggetti, in generale si mostri per l'ordinamento del contenuto indipendente dal sarcofago pagano perchè aggruppa l'una vicino all'altra senza ordine cronologico più scene tratte dalla Bibbia e dal Vangelo, il sistema continuativo di narrazione si conserva ancora ad esempio negli episodi successivi della vita di Giona.

Accanto al rilievo storico, che rivela il carattere tutto romano dell'affermazione della realtà della vita e che per la rappresentazione del nuovo contenuto ha saputo trovare nuove forme, è vanto della scultura romana il ritratto, la cui forza di ispirazione scaturisce da un medesimo senso della realtà. Come sempre difficile e contrastato è il problema delle origini. Si vuole da alcuni che sia derivazione diretta del ritratto naturalistico etrusco, da altri che sia derivazione del ritratto ellenistico il cui

naturalismo era corretto, per la lunga tradizione idealistica, in una minore accentuazione dei tratti reali. Forse v'è del vero nell'una e nell'altra ipotesi perchè si incontrarono nel ritratto romano le due correnti. La forza espressiva del ritratto etrusco

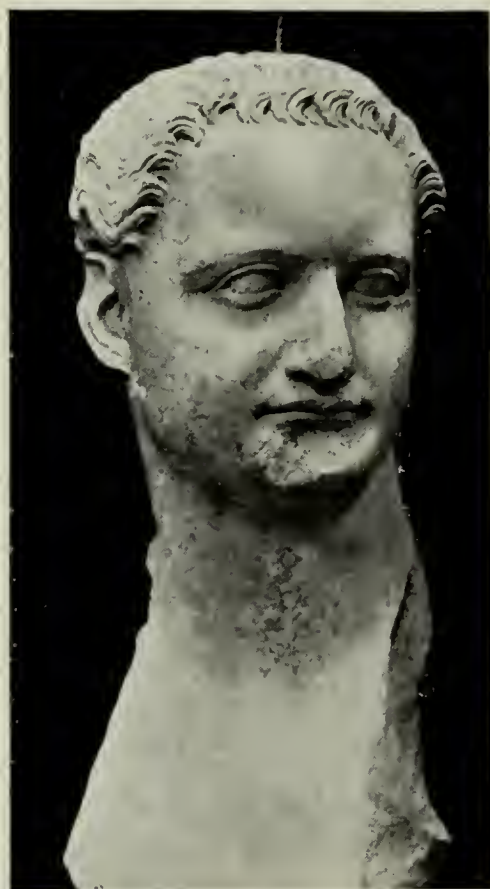
Fig. 365 — Tito — *Museo Vaticano, Roma.*

con la sua esagerazione del brutto nella figura sembra di coglierla ancora in una pietra sepolcrale di età repubblicana con i busti del defunto, della defunta e del loro figliolo (fig. 359). Se l'artista non è certamente giunto fino all'estremo limite di colui che creò i due testoni di Volterra, non sembra che di grande adulazione abbia peccato creando questa faccia scarna del padre, questo volto piagnucoloso della madre, queste enormi orecchie del figlio. E invece dall'altro canto una certa levigatezza idea-

listica d'influenza greca v'è nel ritratto di Augusto giovanetto (fig. 360). Ricostruzione fatta in età posteriore oppure adulazione aulica, rivela ad ogni modo che v'era all'occasione la tendenza a correggere la realtà.

La vediamo ad esempio questa tendenza affermarsi con maggiore forza quando sotto il regno del grecheggiante Adriano la scultura fu chiamata ad idealizzare, spesso nell'aspetto divino di Bacco o di Silvano (fig. 361), il favorito dell'imperatore, il bell'Antinoo. Conservò ad esso qualche tratto della realtà, ad esempio l'ampia quadratura delle spalle, la linea dritta delle sopracciglia, ma nella testa coronata dalla lunga chioma e reclinata in atto pensoso, ad espressione di quella malinconia che sembra lo avesse trascinato alla morte. l'artista ha certamente accentuati gli elementi ideali nella formazione di un tipo.

Fig. 366 — Domiziano — *Antiquarium, Roma.*

E più che nella derivazione greca in questo carattere della tipicità sta una delle qualità fondamentali del ritratto romano che talvolta lo fa apparire idealizzato. Inerzia dell'arte che sempre, idealistica o realistica, finisce per adagiarsi nella rappresentazione di tipi perchè questi segnano minore dispendio di energia creativa, doverosa assimilazione all'aspetto del principe se non nei tratti anatomici almeno nell'acconciatura e nel portamento conducono per diversa via alla creazione del tipo anche nel ritratto. Questo fenomeno era stato già conosciuto dall'arte greca quando sull'aspetto apollineo di Alessandro il Grande erano stati foggiati i Diadochi, questo lo conosce l'arte romana perchè, sebbene non abbia dato tratti di Giove all'imperatore anche quando lo rappresenta come Ottimo Massimo con l'aquila e il fulmine, ha calcato i sudditi sulla figura del primo. Certo l'ostentata ferocia di Caracalla non trovò nei sudditi tale devozione che desiderassero di assumerne l'aspetto, ma nella storia del ritratto romano esistono e dominano per qualche decennio un tipo giulio-claudio, un tipo flavio, un tipo traianeo, un tipo degli Antonini, un tipo costantiniano. Se nella serie dei tipi sembrano esistere delle lacune, ad esempio nel III secolo d. Cr., questo non si deve ad una loro mancanza, ma ad una scarsa nostra conoscenza che, correndo dietro al miraggio spesso illusivo delle identificazioni di persona, non ha ancora classificato per forme il ricco materiale esistente. Del resto la tipicità del ritratto imperiale romano per tutti i tempi è indicato dalle monete. Anche ammesso che la tradizione del conio sia uno dei ceppi che maggiormente imprigionano quest'arte, vediamo sempre l'affermarsi del tipo dopo l'apparizione di un imperatore che per caratteristiche fisiche od anche morali abbia obbligato a togliere di mezzo il tipo precedente ed abbia dato il tono alla sua età e all'età successiva. Appunto per il predominio di questa tipicità

è spesso così difficile anche sulla base delle monete l' identificazione dei ritratti in scultura.

Ma la tipicità, se certo toglie valore ai prodotti derivati, non inceppò la forza di caratterizzazione della scultura romana nella creazione del ritratto tipo. E come segno del vigile senso della realtà che fu proprio in quest'arte noi osserviamo che anche quando fissò il maggior cittadino, l'imperatore, colui a cui poteva essere attribuita maestà divina, non fu mai arte adulatrice. Rappresenta l'imperatore uomo quale egli era: quella iattanza di nume sovrano in terra che Lisippo aveva dato al suo A-

Fig. 367 — Traiano — *Museo Vaticano, Roma.*

lessandro la realistica arte romana non credette necessario di darla a questi principi che pure avevano impero maggiore del Macedone.

E così fu potente la sua forza di caratterizzazione umana nella macera freddezza di Augusto (fig. 362), nel volto dalla pienezza gaudente di Tiberio (fig. 363), nella sospettosa concentrazione di Claudio (fig. 364), nella bolsa rotondità di Tito (fig. 365), nel maligno sguardo traverso di Domiziano (fig. 366), nella severa volontà di Traiano (fig. 367), nella dolcezza a fior di pelle di Adriano (fig. 368), nel bieco contorcimento di Caracalla (fig. 369) e nella ieratica rigidità di Costantino (fig. 370). Ed appunto perchè alimentato dal perenne afflusso della realtà il ritratto romano poteva ancora creare alla fine del IV secolo d. Cr. un capolavoro di maestà imperiale con la statua in bronzo di Barletta (fig. 371). Al pari che nell'architettura i secoli che si vogliono di decadenza imperiale non lo furono per il ritratto. Anche esso espressione di dominio

che doveva imporsi al rispetto dei sudditi, il ritratto dell'imperatore si avvia nell'impostatura solenne della figura, nella chiusa fermezza del volto verso un ideale di sovranità quasi religiosa che doveva essere poi raccolta dall'arte bizantina. Senza dubbio lo sbigottimento riverente dinanzi alla presenza imperiale doveva scaturire assai più dalla statua di Barletta che dall'Augusto di Prima Porta.

Una tale forza di caratterizzazione, tanto più tenuta dentro i limiti del tipo, doveva volgere l'attenzione dell'arte, oltrechè sull'individuo, sul popolo, doveva trarre alla rappresentazione etnica. La via certo era stata spianata dall'arte ellenistica: non tanto i

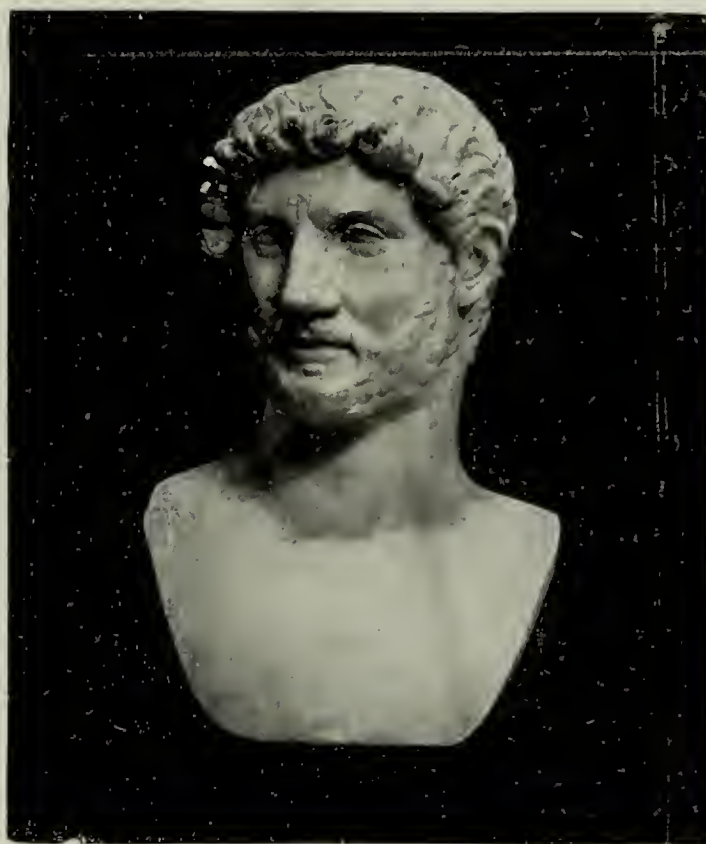



Fig. 368 — Adriano — *Museo Vaticano, Roma.*

piccoli negri, soggetto di scene di genere nell'arte alessandrina, si impongono alla nostra ammirazione quanto i Galati del gruppo pergameno di Attalo I. Ma la civiltà romana nella creazione dell'impero venne a contatto con un maggior numero di popoli barbari. Con straordinaria precisione nei rilievi della colonna traiana sono rappresentati i Daci e i Germani, i cavalieri Sarmati e i cavalieri Mauri. Ma non del solo costume fu curiosa l'arte romana, essa sentì l'anima dei popoli vinti e rappresentò il dolore della loro schiavitù. Mirabile forza di espressione pari a quella delle scene più vive della colonna traiana è nella Germana (fig. 372) e nel Dacio prigioniero (fig. 373).

Non studiata finora nel suo valore di arte la moneta imperiale raccoglie nel suo breve spazio i caratteri fondamentali della scultura romana. Alla moneta fusa che già vedemmo comune a tutta l'Italia centrale nel periodo repubblicano e in cui Roma accanto ad altri tipi secondari fissa i due simboli principali di Giano bifronte e della

Fig. 369 — Caracalla.
Museo Vaticano, Roma.

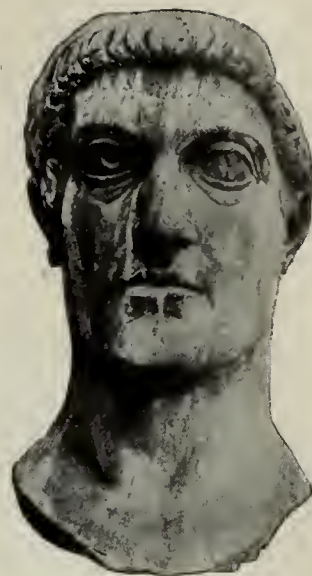



Fig. 370 — Costantino.
Museo dei Conservatori, Roma.

prora e alla moneta coniata repubblicana per i cui tipi il modello venne dalla vicina Campania segue la moneta imperiale nella quale fa la sua apparizione la testa del principe vivente. E nel dritto della moneta così si esercita per cinque secoli l'arte del

Fig. 371 — Imperatore — *Barletta.*

conio nella creazione del ritratto. Sempre legato allo schema di profilo esso ferma tuttavia anche col semplice contorno i caratteri più distintivi della figura. Nel rovescio la varietà dei tipi è immensa, per quanto spesso lievi modificazioni si ripetano da im-

Fig. 372 — Germana prigioniera (« Thusnelda »).
Loggia dei Lanzi, Firenze.

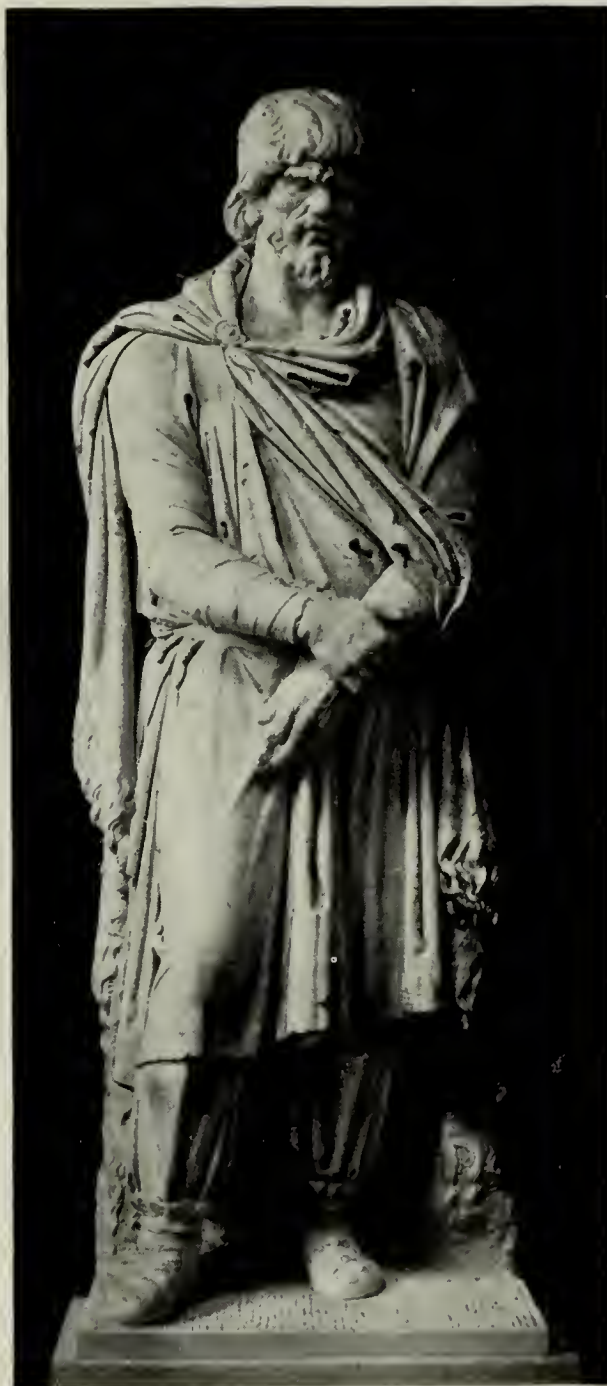



Fig. 373 — Dacio prigioniero.
Museo Lateranense, Roma.

peratore a imperatore. E qui non soltanto sono rappresentati gli dèi, spesso nell'aspetto di qualche simulacro celebre di tempio, quasi per indulgere a quella passione della copia dei capolavori greci che già vedemmo essere nello spirito della civiltà romana, ma appaiono soprattutto delle personificazioni, Roma e il Genio del popolo romano, l'Onore, la Felicità, la Salute, la Speranza, la Concordia, la Pace, la Fortuna. Con la

figura e con la parola del simbolo sembra che la moneta romana voglia diffondere per ogni terra la conoscenza del vantaggio che viene dall'essere parte dell'impero, che voglia sempre più stringere i rapporti tra principe, esercito e popolo. La moneta greca fu l'appagamento di un senso estetico, la moneta romana fu l'affermazione e la glorificazione di un dominio. Essa era quindi sulla stessa linea di tutta l'arte romana.

Confrontammo l'arte etrusca con l'arte greca e, pur riconoscendone la diretta derivazione, la dicemmo la prima arte originale d'Italia. Guardiamo ora nel suo complesso l'arte romana e con maggiore accento potremo affermare questa originalità. Essa non è tanto nelle forme, quanto nello spirito che la anima. L'arte romana è uno strumento simile all'arma e alla legge, è affermazione dell'idea romana. È l'architettura della strada, dell'acquedotto, delle terme, della basilica, è il rilievo storico, è il ritratto. È tutto ciò che senza deviazioni corre diretto allo scopo: il dominio sugli uomini. L'arte greca trascina l'anima nella sfera superiore delle forme ideali, fa sognare un mondo più bello dell'umano, l'arte romana incatena a terra tra le forze possenti della realtà e dà la sensazione che il vasto governo di un mondo reale fosse soddisfazione superiore a quella di spaziare fra gli aspetti di un mondo irreale. Dal coro delle voci dell'anima che a noi giungono dal profondo dei secoli, la più robusta, quella che più riempie la vastità del silenzio è ancor oggi la voce romana.

CONCLUSIONE.

E così la civiltà d'Italia ha lottato, oscura e tenace, contro i bisogni materiali della vita nella grotta, nella capanna, nel nuraghe, nella palafitta, nella terramara dell'età preistorica, si è compiaciuta del luccicore della merce orientalizzante, si è allietata al sorriso della vita che si inarcava col cielo sereno sul tempio greco, si è raccolta paurosa della morte nella tenebre della tomba etrusca, è passata vittoriosa sotto l'arco Romano. Ma solo con Roma la civiltà d'Italia è tutta l'Italia dalla colonna del Piccolo S. Bernardo alla colonna di Brindisi, dalle Alpi al mare, solo con Roma è grandezza dominatrice.

Arte destinata infatti ad un dominio politico, quindi legata alle esigenze della realtà, l'arte romana non poteva essere bella, se per bellezza s'intende l'astrazione ideale e la forma levigata, ma se bellezza è grandiosità che sovrasta, è volontà che balza dal tratto rude e sicuro, se bellezza è la glorificazione della forza, della giustizia, della clemenza romana nei rilievi della colonna traiana, è mole tetragona nelle terme di Caracalla, è imperiosità severa nel sopracciglio rialzato, nelle labbra serrate, nei solchi faciali del colosso di Barletta, allora bella è l'arte romana, bella quanto la greca e ne è più vitale. Non sulla stucchevole vacuità greca della decadenza, ma sulla robusta ossatura romana ha preso carne l'arte cristiana, l'arte dello spirito universale.

L'ha presa anzitutto per l'architettura. Solo dall'edificio romano chiuso e centrato, che aveva vastità d'interno ed opponeva esternamente la sua nuda parete, solo dall'edificio romano con absidi e volta, sia esso la basilica o qualunque altro, è uscita la chiesa cristiana. Potrà in Grecia la chiesa annidarsi nel tempio pagano, potrà persino il Partenone diventare la casa della Panaghia, come chiese si sono annidate nei templi di Agrigento e di Siracusa, ma dal tempio dorico non sorge la chiesa, perchè il tempio è soprattutto colonnato, è elemento esterno che nasconde la cella, è architettura ammirevole dal di fuori, invece la chiesa è soprattutto spazio interiore, è parete che deve elevarsi nella volta, che deve protendersi nella curvatura dell'abside per accrescere la sua vastità, è architettura imponente dall'interno. Se proprio la chiesa vorrà adoperare il tempio greco, per cancellarne il carattere dovrà, come nel Duomo di Siracusa, distruggere il suo elemento fondamentale, il colonnato, incapsularlo nella sua parete. Migliore asilo ha trovato la chiesa di S. Maria degli Angeli in una sola sala delle terme di Diocleziano.

Gloria di arte romana, per quanto come sempre affidata alle mani di architetti greci di Asia Minore, è la chiesa di Santa Sofia in Costantinopoli. Non il minimo legame v'è tra essa e il tempio greco. La chiesa di Santa Sofia trapianta in oriente un tipo di edificio prettamente romano che per la pianta e per l'elevato, per la cupola e per le absidi ha i precedenti negli edifici imperiali d'Italia. Il miracolo di Santa Sofia non sarebbe mai sorto se noi dietro non vedessimo apparire con un crescendo di vastità o di elevazione il Pantheon, le terme di Caracalla, la basilica di Massenzio. Invano si ricercherebbero i suoi precedenti dall'altra parte, più ad oriente, nella rigidità rettilinea, appena corretta da nicchie ad arco o da absidi ma sempre tormentata dagli aggetti eccessivi, dei templi di Palmira e di Baalbek. Nella loro esuberanza sono infatti questi l'ultima retorica parola dell'architettura greca: nella semplicità nuda di Santa Sofia invece suona ancora la parola imperiosa di Roma.

Che Santa Sofia fosse creazione in terra non sua lo dice da una parte la sorte della chiesa bizantina in oriente che continua a vivere del suo grande esemplare intristendolo e riducendolo spesso alle minuscole proporzioni di una cappella, lo dice dall'altra lo sviluppo ulteriore della chiesa cattolica in occidente. Qui potrà lo spirito latino elevare ancora più alto, compiere un miracolo maggiore di quello di Santa Sofia, segnando l'ultima ascensione dell'architettura romana, lanciare nello spazio la linea possente ed ardita della cupola di S. Pietro.

Sulla tradizione di Roma assai più che sulla tradizione greca poggia egualmente l'arte cristiana per la pittura e per la scultura. Potranno nei primi secoli dei prodotti indipendenti l'uno dall'altro essere sorti in oriente ed in occidente. Ma mentre in oriente dopo un primo periodo di fioritura rappresentato dai codici biblici ed evangelici illustrati, dai mosaici delle chiese, dai lavori in avorio l'arte si irrigidisce in quelle forme che chiamiamo bizantine e non ne è mai più uscita, tanto che la chiesa ortodossa si trascina ancor oggi il gravame di quest'arte non più viva come l'imposizione di una formula rituale, in occidente l'arte cristiana nasce con trapasso quasi insensibile dall'arte romana e ad essa ritorna alla vigilia della sua rinascita.

Così nelle pitture cemeteriali di Roma del I e del II secolo d. Cr. in mezzo ad un'esuberanza di motivi ornamentali eguali a quelli degli edifici pagani compaiono timidamente i primi soggetti simbolici ed allegorici dell'arte cristiana. Dal mosaico romano derivò anche il mosaico pavimentale o parietale del Cristianesimo. Dai sarcofagi pagani trassero egualmente forme e aspetto esteriore i sarcofagi cristiani dal II al V secolo d. Cr. Pari è il loro affollamento di figure, il tipo dei volti, il taglio delle vesti.

Ma ancor più duratura di queste derivazioni che si limitano a rami speciali è l'eredità del sistema continuativo di narrazione che l'arte cristiana riceve dall'arte romana e che non mai più disperderà. Questa religione certo aveva nella sua tradizione letteraria della vita di Gesù e dei Santi, come anche nei racconti biblici, l'invito a rappresentare successivamente i varî episodî di un'azione, ma una tradizione figurata su cui poggiarsi per un tale sistema narrativo non la trovava nell'arte greca che sempre, salvo l'eccezione del fregio di Telefo nell'altare di Pergamo, solo a frammenti aveva rappresentato gesta degli dèi e degli eroi, bensì la trovava nell'arte romana, nel racconto ordinato e particolare delle guerre contro i Daci o delle guerre contro i Marcomanni nel rotolo svolto intorno alla colonna traiana o alla colonna antonina.

E l'arte romana fu presente all'arte cristiana non soltanto alle origini. Quando

sullo sfondo inerte e sulle forme ottuse dell'arte romanica balzò il genio di Nicolò Pisano, dalla semplice arte dei sarcofagi romani egli trasse la sua ispirazione per l'affollamento delle figure, per la loro disposizione in più di un piano, per la maniera del panneggiamento, per le forme e per l'espressione del volto. E tutta la storia del rilievo nel quattrocento e nel cinquecento, il suo avviamento verso la concezione pittorica, la trattazione graduata dei piani, l'immersione della figura nell'ambiente naturale, fu certo gloria originale italiana, ma, mentre per esso non v'è alcun antecedente nel rilievo greco perchè questo concepì sempre la figura umana come astratta dallo spazio e di essa occupò tutta la lastra, troppi sono i punti di contatto con il rilievo romano, che invece dispose la figura in mezzo al paesaggio, per non supporre che gli occhi degli artisti italiani non si siano alzati talvolta verso i rilievi della colonna traiana.

E tutto il rinascimento oltre che nell'architettura fu nell'ornamentazione, sia a rilievo sia a pittura, ispirato dal mondo romano. Raffaello poteva dare il sugello della sua grande arte perfino ai leggieri e fantastici motivi delle pitture decorative dell' impero.

Sommo sopra ogni altro Michelangelo come aveva detto l'ultima parola romana dell'architettura con la cupola di S. Pietro, poneva forza, rudezza, disdegnosità romana od etrusca, se si vuole, nelle pitture della cappella Sistina o nelle sculture della cappella Medicea.

Quando invece sull'orizzonte dell'arte muore l'ispirazione di un contenuto originale, quando si vuol nascondere questa vacuità sotto la forma virtuosa, quando trionfa l'accademia allora si torna ad attingere all'arte greca. Vittorie ad ali spiegate che non volano, quadrighe scalpitanti su fastigi da cui minacciano di precipitare, teste leonine spesso di una malinconia di viso umano, donne nude dal corpo carnoso che non motivano la loro nudità neanche col gesto pudico di impudico richiamo delle Afroditi greche, efebi che alla squadratura arcaica aggiungono la contrazione muscolare dell'ellenismo, figure panneggiate che egualmente ripetono o le pieghe schiacciate dell'arcaisno o le masse cincischiate delle statue ellenistiche, tutto il falso, tutto il freddo e tutto il vuoto di certi indirizzi dell'arte moderna, e non soltanto in Italia, sono usciti dallo studio inanimato dei modelli greci.

Nessuno certamente mai potrebbe disconoscere la grandezza non soltanto dell'arte ma di tutta la civiltà greca. Con un' intensità e varietà di lavoro che ha del miracoloso i Greci hanno creato dentro pochi secoli tutto ciò su cui poggia, e saldamente ancora, la civiltà moderna, tutto ciò che allieta il cuore dell'uomo e tutto ciò che lo calma dinanzi al mistero dell'universo e della vita, letteratura ed arte, filosofia e scienza. Ma la civiltà greca ha negli eccessi i difetti delle sue qualità. Passando attraverso lo spirito di chi più non vi crede, la sua mitologia diviene suonante retorica, passando attraverso l'occhio e la mano di chi più non la sente, la sua arte si riduce ad abile giuoco di linee, di piani e di colori.

Così egualmente nella diversa sorte toccata alle due arti, alla greca e alla romana, nessuno potrebbe togliere valore alle differenti condizioni di ambiente storico in cui si svolse la vita dell'impero bizantino che sempre più straniò dalla classicità greca e si svolse invece la vita d'Italia in cui Papato ed Impero poggiarono e contesero sull'eredità di Roma. Il rinascimento quindi, essendo movimento dello spirito italiano, doveva, soprattutto per i monumenti, fondarsi sulla tradizione romana.

Ma esso potè riuscire, anzichè esercitazione erudita, incitamento fecondo perchè la civiltà e l'arte romana non gli offrirono una decrepita vecchiezza da cui nulla potesse più trarsi. Non lo indussero ad imitare, ma a continuare. L'arte romana, che della forma non aveva fatto un fine a se stesso, ma di essa si era servita come mezzo espressivo di un' idea, che quindi l'aveva sempre tenuta a contatto della realtà, appunto all'ammaestramento della realtà ricondusse l'arte italiana. Non le impose tipi ma le pose problemi. E così questa creò ancora più grande dell'arte romana.

Se adunque l' Italia fu dai bagliori antelucani dell'età preistorica la terra dalle molteplici vite e la sua civiltà conquistata ad oncia ad oncia attinse la vetta che nessuna altra conobbe, se soprattutto essa fu nella sua manifestazione romana più vitale di ogni altra civiltà, sappia l' Italiano, contemplando scaglionati nei secoli i termini di questo cammino, non considerarli cippi infranti e dispersi di un mondo di morti ma leggervi con legittimo orgoglio i diplomi della sua nobiltà, di quella nobiltà che gli deriva dalla parte incessante avuta nella storia del lavoro umano, nella storia del dominio sulla natura e sugli uomini, sia quando il suo progenitore, riparato nella caverna, scheggiava l'ascia di pietra, sia quando profondava nelle viscere del colle le fondamenta del palazzo imperiale per farlo altrettanto elevato sul mondo, quanto era la sua autorità.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI.

Esprimo la mia gratitudine alla Direzione del Museo Preistorico in Roma, che mi ha permesso di fare le fotografie donde sono tratte le illustrazioni 26-29, alla Direzione del Museo di Villa Giulia in Roma per le fotografie donde sono tratte le illustrazioni 59, 69, 70, 82, 162, 215, 216, alla Direzione del Museo di Firenze per la fotografia dell'illustrazione 293, alla Direzione dell'Ufficio delle Belle Arti di Trieste per quella dell'illustrazione 315, ed egualmente sono grato al cav. Giammiti del Museo Preistorico in Roma per il disegno donde è tolta la fig. 119.